


SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO RIO DE JANEIRO

# GUIA DE IDENTIFICAÇÃO DE ARTE SACRA

Raphael João Hallack Fabrino

**Rio de Janeiro. PEP/MP/IPHAN. 2012**

**GUIA DE IDENTIFICAÇÃO DE ARTE SACRA**

**Elaboração e Pesquisa**
Raphael João Hallack Fabrino

**Supervisão**
Fátima Bevilaqua Contursi e Rita Gregório

**Revisão**
Rodney Dias Ribeiro

**Revisão Técnica**
Fátima Bevilaqua Contursi e Roger Brunório

**Organização**
Maria Rosa Corrêa e Raphael João Hallack Fabrino

Este Guia de Identificação de Arte Sacra foi desenvolvido pelo pesquisador Raphael João Hallack Fabrino, selecionado pelo Setor de Bens Móveis da Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro com base no 4º Edital de Seleção do PEP - Programa de Especialização em Patrimônio do IPHAN - transformado em Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Seguindo as prerrogativas descritas no edital, o Guia visa a identificação rápida de obras de arte sacra e dos objetos litúrgicos possibilitando determinar suas principais características estilísticas e funções.

T112 FABRINO, Raphael João Hallack.
Guia de Identificação de Arte Sacra. Raphael João Hallack Fabrino. IPHAN – 2012. 147 f. ; 30 cm.

Trabalho de Pesquisa desenvolvido na Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro, como parte do Programa de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.
Bibliografia: f. 145-147

1. Arte Sacra. 2. Arte Colonial. 3. Patrimônio Cultural. 4. Bens Móveis e Integrados – Igrejas – 2012.
I.Título.
CDD 704.948

## ÍNDICE

## BENS INTEGRADOS

O termo “Bem Integrado" passou a figurar como uma classe do patrimônio a partir de 1980. Anteriormente, os bens que compunham o patrimônio cultural no Brasil eram divididos em duas grandes categorias: Bens Imóveis - exemplares de natureza fixa, presos aos contextos em que estão inseridos, como bens arquitetônicos, paisagísticos, urbanísticos, entre outros; e Bens Móveis - aqueles que, independente de seu peso e tamanho, podiam ser transferidos de um local para o outro sem maiores problemas. Quando o IPHAN começou a realizar os inventários de monumentos tombados, a partir da década de 80, revelou-se um número considerável de bens que escapavam a estas duas classificações, mas participavam de ambas ao mesmo tempo, pois se encontravam fixos ou integrados à arquitetura, mas podiam ser desmontados ou removidos para outros lugares. Esses bens estão presentes em edificações religiosas, civis e militares, cravados ou apensos a paredes, muros, **forros** ou mesmo em áreas externas, como pátios e **adros** de igreja. Podem ser definidos como bens integrados de origem sacra: pinturas de forros e de parede e suas molduras esculpidas, **retábulos**, revestimentos azulejares e esculturados, acabamento do **arco do cruzeiro**, **tribunas**, **púlpitos**, **para-ventos**, grades trabalhadas da **nave** e do **coro**, pias de batismo e de água benta, **portadas** e portas, lápides tumulares gravadas ou em relevo, lavabos, **nichos** e móveis embutidos, conjuntos escultóricos fixos, ornatos em relevo, fontes, chafarizes, cruzeiros, pelourinhos, marcos, entre outros.

Parte desses bens será descrita no decorrer deste estudo. As palavras destacadas em negrito estão presentes no glossário, ao fim dos dois tópicos do Guia de Identificação de Arte Sacra. Os bens móveis, imóveis e integrados que representam a Arte Sacra colonial nem sempre pertencem a um mesmo estilo artístico e arquitetônico, em virtude da demora nas obras de construção, acréscimos ou substituições posteriores. Centenas de igrejas e capelas do Brasil possuem um acervo de bens integrados que documentam, identificam e acusam o evoluir das artes plásticas no Brasil, marcando o domínio da técnica e do vocabulário ornamental corrente, além de demonstrar a sensibilidade dos diversos artistas e artesãos que aqui viveram e trabalharam.

Os interiores dos templos brasileiros, construídos durante o período colonial, abrigam inestimáveis conjuntos de talha em madeira dourada e policromada. O termo **talha** abrange diversos elementos esculpidos em madeira, que são responsáveis pela ambiência das igrejas.

Esses elementos ornamentais encontrados em revestimentos parietais, retábulos, púlpitos, etc., apresentam significados simbólicos que ultrapassam aspectos simplesmente decorativos. Cada tipo de árvore, flor e fruto usado na ornamentação possui significados profundos. As árvores são símbolos da vida humana; as ervas, a brevidade; as espigas, sinais de fartura; as flores, símbolos de esperança; e os frutos, representativos de realizações. Além dos significados genéricos, cada elemento possui também um conteúdo simbólico específico. No caso das árvores, o cedro, significa excelência; o cipreste, incorruptível; e o plátano, alteza. Entre as flores, os jacintos, sabedoria; os narcisos, gentileza; e o lírio, pureza. E, nos frutos, a maçã, discórdia; o pêssego, intimidade; e a pêra, perfeição.

A planta abaixo identifica os principais espaços internos das igrejas coloniais, bem como a localização dos principais bens integrados presentes nos templos.

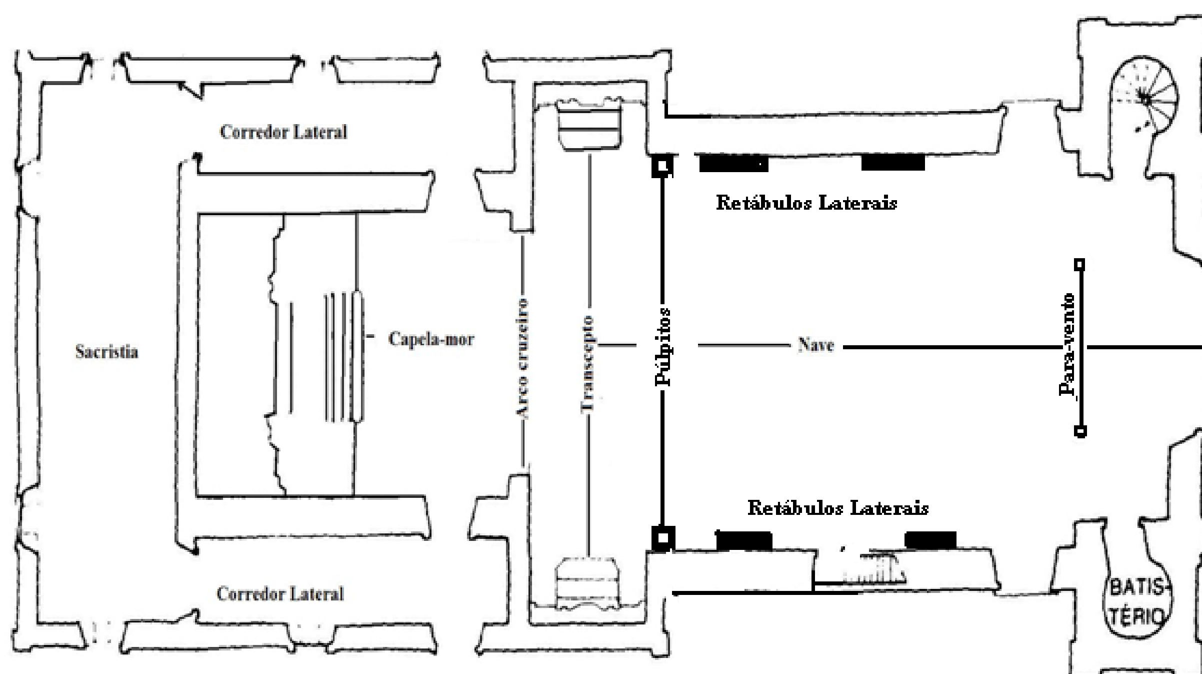



Fig. 1: Planta baixa. Imagem retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 75. Desenho 27-B, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

Para dar início ao Guia de Identificação de Arte Sacra, buscou-se dividir os bens integrados em seis grupos: revestimento parietal; retábulo; púlpito; arco do cruzeiro; balaustrada e pintura. Além de descrever esses bens, o Guia aponta a evolução estilística desses elementos, fornecendo ao leitor os subsídios mínimos necessários ao reconhecimento dessas obras e seus fragmentos. Como os bens integrados são constantemente desmontados e negociados como peças autônomas no mercado de artes, inundando antiquários, leilões e

casas de decoração, saber reconhecer esses objetos se coloca como um ponto fundamental para o combate aos furtos de objetos de origem sacra provenientes de igrejas e capelas.

## REVESTIMENTOS PARIETAIS

Os revestimentos parietais são os elementos da talha que se encontram fixos nas paredes, fazendo a ligação entre outros bens integrados e os elementos arquitetônicos e interferindo diretamente na volumetria do espaço interno. Seu principal efeito é a ligação da capela-mor com a nave, dando ritmo e dinamismo ao interior da igreja. Os revestimentos em talha se caracterizam por ornatos fixados com cola ou cravos em pranchas ou folhas de madeira, modernamente designados de lambril ou lambris. Geralmente possuem formato quadrangular ou retangular e podem ser dourados ou pintados.

Quando parte dos revestimentos em talha é retirada do seu conjunto original, em virtude de furtos ou reformas, os elementos fixados nesse plano de madeira geralmente possuem uma interrupção brusca em suas extremidades, já que fazem parte de composições maiores. Os elementos isolados do conjunto perdem sua função e sentido original. Esses fragmentos de talha podem apresentar os mais diversos aspectos e cores, sendo possível encontrá-los sob a forma de ripas ou lâminas de madeiras entalhadas. Seu **douramento** ou **policromia** pode estar alterado, e possuir outras camadas de pintura por cima da original. A ação do tempo também imprime um desgaste na peça, que, por vezes, perde seu douramento original expondo a base de preparação de cor branca, comumente de cor vermelha ou ocre, conhecido como bolo armênio.



Figs. 2 a 4: Revestimentos em talha. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Segundo a classificação de Sandra Alvin (1997), os revestimentos em talha podem ser organizados de forma contínua, fazendo a ligação entre a nave e a capela-mor (fig. 6), ou de forma não contínua, caracterizada pela disposição isolada de elementos ornamentais, geralmente ao redor de púlpitos, retábulos ou fixados no arco do cruzeiro (fig.5).



Fig. 5: Talha não contínua



Fig. 6: Talha contínua

Figs. 5 e 6: Imagens retiradas do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pags. 132 e 133. Desenhos 68 e 69.

Para este estudo serão descritos os principais revestimentos em talha contínua, aquela que cobre grande parte das paredes dos templos, contribuindo para a harmonia e monumentalidade dos interiores das igrejas. As características dos elementos ornamentais,

dos revestimentos ou lambris, descritos a seguir, são gerais e se estendem para os demais bens integrados, como retábulos, púlpitos e arcos do cruzeiro.

## Revestimentos em Talha Maneirista

O talha maneirista é característica das igrejas jesuítas do final do século XVI até o terceiro quartel do século XVII, e geralmente possuem revestimentos que ligam os retábulos às grandes pinturas presentes nas paredes laterais. O vocabulário ornamental maneirista é formado por ornatos em baixos relevos baseados em duas fontes, que por vezes coexistem: 1) geométrico, encontrado sobretudo nas molduras dos **nichos** ou vãos presentes no interior das igrejas, formado por **guilochés**, encadeados de pérolas, óvulos, retângulos, círculos, assim como os  losangos e as pontas de diamante formando almofadas, presentes também em grande número de portas de igreja (portas almofadadas). 2) naturalista, onde se destacam os gordos e pesados cachos de fruta, peras, romãs e uvas, constantemente ao lado de **volutas**, enrolamento e **folhagens de acanto**, cabeças de **querubins** e flores.

## Revestimentos em Talha Barroca

O período artístico denominado de **barroco**, na Arte Sacra portuguesa, pode ser subdividido em dois períodos: Nacional Português e Dom João V, que compreendem tipologias de ornamentação e elementos formais distintos, apesar de possuírem uma raiz comum de inspiração italiana.

A primeira fase do barroco lusitano, denominada **Nacional Português,** compreende o período que vai do último quartel do século XVII até o início da década de 30 do século XVIII. É neste momento que surgem as igrejas inteiramente forradas a ouro, com suas talhas profusas, exuberantes e volumosas, criando um ambiente de grande riqueza e esplendor. Devido ao grande volume de talha, necessário para forrar os interiores das igrejas, os revestimentos podem possuir diversos tamanhos e formas, de acordo com a superfície que se pretendia cobrir. Geralmente, o revestimento Nacional Português possui ornatos dourados sobre um fundo também dourado. A composição predominante é de ornatos **fitomorfos**, com **folhas de acanto** em alto relevo, que podem aparecer metamorfoseadas com plumas.

As folhas de acanto podem aparecer em diferentes lugares: nos frisos, são elaboradas com maior liberdade, às vezes acompanhadas de flores; nos painéis que recobrem os fundos das **tribunas** geralmente aparecem circundando uma **tarja** ou **medalhão**; podem incorporar meninos, pássaros, anjos músicos, que se espalham em painéis pelas paredes laterais, retábulos, arcos do cruzeiro e púlpitos. Também ocorre o uso de elementos **zoomorfos**, principalmente aves, em que o pelicano simboliza a abnegação, a fênix, a imortalidade, a águia, a permanência, a pomba, o Espírito Santo, além da cruz com o cordeiro. Um bom exemplo onde predomina a talha estilo Nacional Português, no Rio de Janeiro, é encontrado na Igreja do Convento de Santo Antônio.

O segundo estilo de talha barroca encontrado nas igrejas brasileiras é denominado **Dom João V,** introduzido no Brasil entre as décadas de 20 e 30 do século XVIII. Nesse estilo a talha é pesada e profusa e os revestimentos são, em sua maioria, de forma retangular ou quadrangular. Os ornatos possuem grande relevo e formas repetitivas, criando um conjunto homogêneo de grande exuberância, geralmente são dourados, fixados sobre um fundo também dourado ou com cores escuras, como o vermelho e o marrom. As igrejas em estilo Dom João V possuem pouca iluminação no espaço interno, e suas paredes são quase totalmente forradas de revestimentos em talha, o que confere um aspecto cavernoso a esses templos.

Na ornamentação dos revestimentos em talha Dom João V, há ocorrência de ornatos naturalistas: **fitomorfos** (flores, plantas e frutas), **zoomorfos** (pelicano, fênix) e **antropomorfos**, como figuras angélicas: **puttis**, **querubins**, **serafins**, anjos músicos e **anjos tocheiros**, ou, ainda, representações mitológicas, como os **atlantes** e **cariates**, na sustentação das **mísulas**. A ocorrência do estilo no Brasil permanece até o terceiro quartel do século XVIII. O melhor exemplo de talha estilo Dom João V, na cidade do Rio de Janeiro, está na Igreja de São Francisco da Penitência.

**Revestimentos em Talha Rococó**

A partir de 1760 ocorre a ascendência do estilo **rococó**, que teve muita aceitação nas igrejas cariocas, muitas vezes, substituindo grandes conjuntos de talha barroca. Uma das características da talha rococó é a assimetria de seus ornatos, contrapondo o ritmo simétrico e repetitivo dos ornatos Dom João V. Os revestimentos em talha rococó ocorrem em menor quantidade e são bem menos profusos se comparados aos estilos anteriores. Na decoração das

paredes dos templos, entre os principais bens integrados há grandes espaços vazios. Apenas os ornatos dos revestimentos são dourados, aplicados sobre um fundo claro, geralmente de cor branca, bege, azul, rosa ou pintura marmorizada. Com a economia dos ornatos, a ênfase na decoração ficou circunscrita aos elementos principais da igreja, como: retábulos, arcos do cruzeiro e púlpitos. Os elementos ornamentais utilizados no vocabulário rococó são as grinaldas de flores, palmas e **palmetas,** conchas, **rocailles**, folhas assimétricas, **volutas** sinuosas e **mascarões** de perfil. Os ornatos possuem contornos curvos e sinuosos, em composições assimétricas e abertas. O uso de elementos antropomorfos e zoomorfos foi reduzido e, quando eram utilizados, ficavam circunscritos aos retábulos e púlpitos. Um bom exemplo para observar a talha estilo rococó, na cidade do Rio de Janeiro, se encontra na Igreja de Santa Rita.

## Revestimentos em Talha Neoclássica

No final do século XVIII, a talha neoclássica já possuía algumas ocorrências no Brasil, no entanto, a pesquisadora Sandra Alvim afirma que o estilo só cria sua singularidade formal e uma tipologia própria de talha na época do Império.

Esta tipologia enrijece e simplifica a talha, reduz ainda mais os revestimentos parietais e valoriza os espaços vazios. Os ornatos se tornam cada vez mais delicados e simples, organizados em requintadas composições diminutas de rocailles, concheados e finas molduras fitomorfas com pequenas flores e folhas. A estes elementos estão associados os ornatos de inspiração neoclássica, como delgadas guirlandas, laçarias e fitas, **festões**, florões e filetes, **medalhões** ovais vazados ou não. Podem ocorrer faixas de talha em madeira, denominadas pilastrinhas, elementos decorativos retangulares e paralelos de cor dourada sobre um fundo branco. O douramento fica cada vez mais restrito aos ornatos lavrados.

No Rio de Janeiro a talha neoclássica sofre uma contaminação, em meados do século XIX, com o estilo eclético. O estilo eclético se apropria dos repertórios formais do barroco, rococó e neoclássico e os reúnem em um único objeto ou construção. A reunião desses elementos e suas novas formas de organização espacial são a base do estilo eclético, que teve grande prosperidade no Rio de Janeiro e outras cidades da colônia. Nas igrejas cariocas, os espaços vazios deixados nos interiores das igrejas pelos estilos rococó e neoclássico são preenchidos com os ornatos ecléticos.

## RETÁBULOS

O termo **retábulo** vem do latim *retro tabulam*, que significa atrás da mesa (mesa do altar). Geralmente, o nome altar é atribuído a toda estrutura do retábulo, no entanto, essa nomenclatura se aplica apenas à mesa que fica na sua frente.

Sua conformação estrutural obedece a uma lógica simbólica e funcional: no centro, de baixo para cima, em primeiro plano, se encontra a mesa do altar, onde o sacerdote manipula as alfaias e onde ficam dispostos o crucifixo, o lecionário, o missal, as sacras e as velas. As missas no período colonial eram rezadas com o padre olhando para o altar e de costas para o público, por isso as mesas do altar eram coladas no retábulo. Um pouco acima da mesa do altar, ao alcance do sacerdote, encontra-se o **sacrário**, pequeno templo em madeira dourada, mármore ou em metal contendo o ostensório e a âmbula. No retábulo-mor (principal retábulo da igreja), atrás e um pouco acima do sacrário aparece um nicho com a imagem do padroeiro – este nicho geralmente é suprimido nos retábulos laterais. Por detrás do nicho, no caso do retábulo-mor, ou do sacrário, no caso dos retábulos laterais, ergue-se o **trono**. O último degrau do trono servia de base para a representação do Santíssimo Sacramento, no caso de igrejas matrizes, ou do padroeiro da igreja. Todos esses elementos são envolvidos pela estrutura retabular, que se ergue por detrás da mesa do altar.

A estrutura retabular é composta por três partes bem definidas: base, corpo e **coroamento**. A base fica por trás da mesa do altar e sustenta o corpo onde estão inseridas as pilastras e colunas que ladeiam o **camarim**, podendo também conter nichos laterais para colocação de outras imagens. O coroamento é a parte estrutural que confere dignidade ao retábulo, por isso concentra a ênfase ornamental da estrutura.

Os elementos arquitetônicos, como **pilares, colunas, entablamento, frontão,** têm a função de dignificar, abrigar e destacar simbolicamente o sacrário, o nicho central e o trono.

**Retábulo Maneirista**

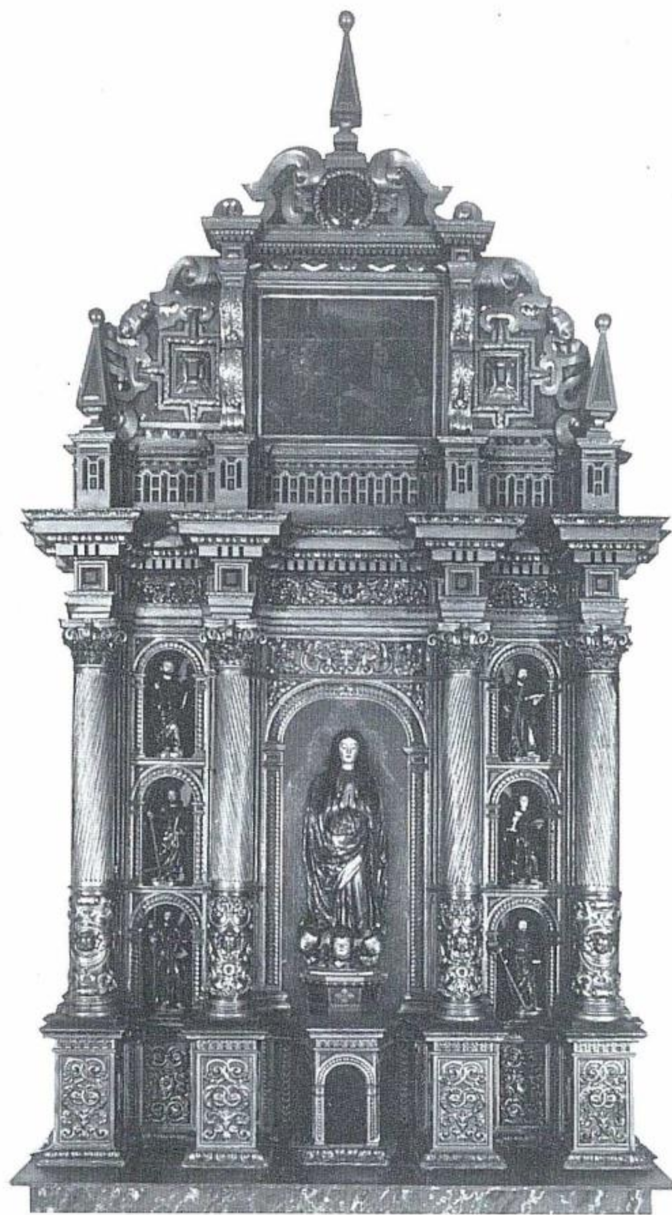


Fig.7: Retábulo maneirista do antigo Colégio dos Jesuítas do Morro do Castelo, atualmente na Igreja de Bonsucesso, na Santa Casa da Misericórdia. Imagem retirada do livro A*rquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pag. 66. Foto 11, fotografia do original de Nelson Lopes Filho.

Modelo de tipologia tradicional do século XVII, adotado no Brasil pela Ordem dos Jesuítas, os primeiros a se estabelecerem oficialmente na colônia. No período, houve uma grande tendência de ornamentação com elementos decorativos, como pássaros, frutos e folhas de acanto. Inicialmente, esses retábulos maneiristas faziam uso de pinturas decorativas em sua estrutura. Em sua fase final, os retábulos dão preferência pela linguagem escultórica, decaindo a pintura figurativa, suas plantas retas ou planas vão paulatinamente se tornando côncavas.

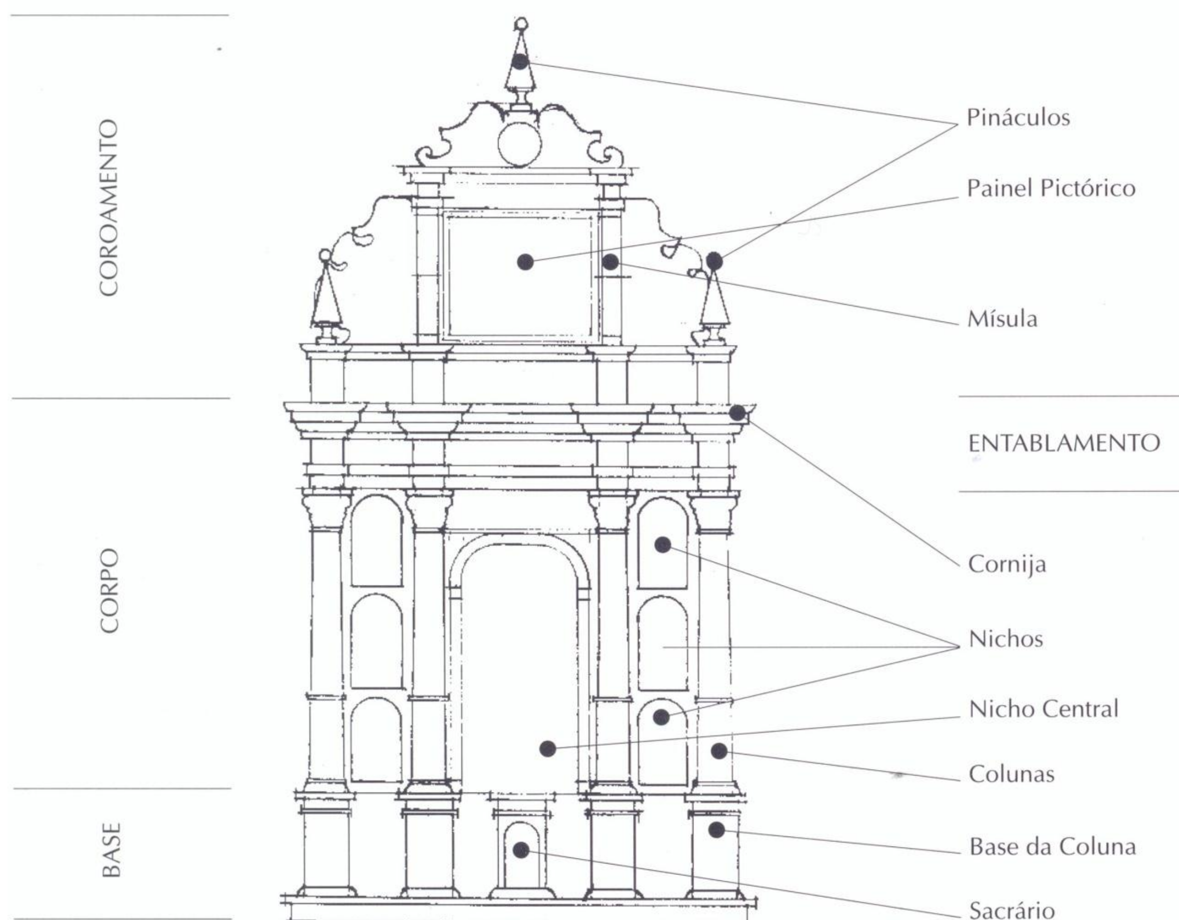



Fig. 8: Análise estrutural do retábulo do antigo Colégio dos Jesuítas. Imagens retiradas do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pag. 63. Desenho 14.

### Características gerais dos retábulos maneiristas

1) **Ornamentação** - Pouco movimento da massa escultórica; ornatos em baixos e médios relevos que tendem a ocupar parte da superfície do retábulo, a constar: a base, os terços inferiores da **coluna** e posteriormente todo o **fuste**, por vezes os intercolúnios (espaços entre as colunas), os **entablamentos** e algumas zonas do **coroamento**; uso de ornamentos **brutescos** ou **grutescos**.
2) **Estrutura -** Grande rigidez; enquadramento alongado; predomínio de linhas retas; movimentos estanques; esquema construtivo associado a componentes arquitetônicos greco-romanos; enquadramento de pinturas de cavalete na estrutura; divisão estrutural em base, corpo e coroamento visualizados de forma nítida.
3) **Base -** Estrutura do sacrário avantajada.
4) **Corpo -** Pode conter pequenos nichos para colocação de imagens ou pinturas de cavalete denominadas **edículas**; pouca profundidade dos nichos e do **camarim**;

geralmente, o **fuste** da coluna é reto e pode ser inteiramente decorado com ornatos, os mais frequentes são ricas **folhagens de acanto**, pássaros, carrancas, cabeças de anjos e rendas. Pode conter pinturas de cavalete no lugar do camarim.

5) **Coroamento -** possui forma geométrica triangular, quadrangular, retangular ou arredondada. Pode conter pinturas de cavalete.

**Retábulo Barroco (1ª fase): Nacional Português**



Fig. 9: Retábulo do Convento de Santo Antônio. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Esta tipologia de retábulo é considerada a primeira manifestação inteiramente barroca da arte portuguesa. As características essenciais do novo estilo nacional se concentram na adoção de dois elementos: 1- a **coluna** de **fuste** em espiral denominada **coluna salomônica**, com terço inferior estriado. As colunas de fuste aspiralado também podem ser chamadas de **torsas** ou **pseudo-salomônicas** (Fig. 13); 2 - o **coroamento** em **arcos concêntricos**, que conferem ao retábulo uma composição mais escultural e menos arquitetônica. Estes elementos combinados tornam a estrutura do retábulo mais unitária e dinâmica, enfatizando o movimento e a continuidade dos elementos.

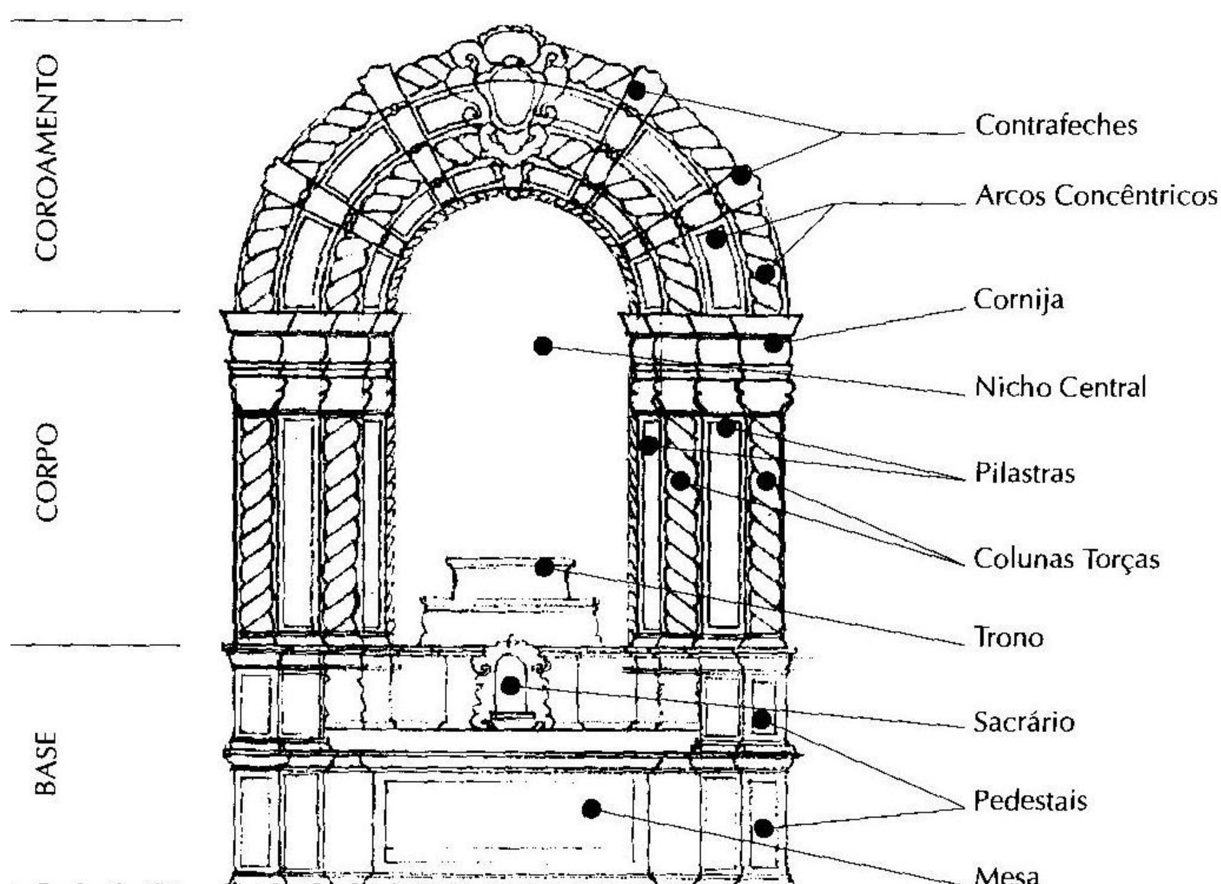



Fig. 10: Análise estrutural do retábulo do Convento de Santo Antônio. Imagens retiradas do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pag. 68. Desenho 20.

**Características gerais do retábulo Nacional Português**

1) **Ornamentação -** Grande movimento da massa escultórica; talha em alto relevo, inteiramente dourada, com fundo geralmente em dourado ou em cores escuras: marrom, azul ou vermelho; ornatos profusos representando: fênix, pelicano, parras de uva com seus cachos e folhas; aos poucos, a figura humana aparece junto à massa de

folhagens onde são representados anjinhos gordos e alegres, anjos músicos, soldados romanos, mulheres ricamente vestidas e carrancas; são comuns representações de dorsos masculinos e femininos terminados em **folhas de acanto**, denominados respectivamente de **atlantes** e **cariátides**.

2) **Estrutura -** A rigidez estrutural dos retábulos maneiristas é extravasada com uso de formas mais agitadas e sensuais; os contornos do retábulo são fechados e arredondados; o uso das pinturas de cavalete na superfície do retábulo é eliminado; há uma interdependência entre as partes estruturais do retábulo, já que a base, o corpo e o coroamento utilizam os mesmos elementos ornamentais. As espirais das colunas e dos arcos concêntricos correm em volta do **camarim**, promovendo uma continuidade estrutural entre corpo e **coroamento**, sendo interrompidas apenas pela **cornija**, o último elemento arquitetônico mantido em sua estrutura.

3) **Base -** Diminuição da estrutura do **sacrário**; presença de **mísulas** eloqüentes e plásticas para sustentação das **colunas**, geralmente cobertas por **folhas de acanto** e sustentadas por figuras **antropomorfas**.

4) **Corpo -** Uso de **colunas salomônicas, torsas ou pseudo-salomônicas**. A decoração das colunas se faz com sulcos e espirais, geralmente de cinco ou seis espiras iguais. Os painéis colocados entre as colunas (entrecolúnios) também são profusamente ornados. Nos exemplos mais evoluídos dessa tipologia, pode ocorrer a adoção de **nichos** laterais colocados nos entrecolúnios. **Camarim** ou **nicho central** de grande abertura. **Trono** geralmente em forma de **cântaro**. Uso de **capitéis** de ordem **coríntia** ou **compósita**.

5) **Coroamento -** Elaborado em arcos ou **arquivoltas concêntricas** envolvendo o **camarim** (nicho central), sua forma é inspirada no pórtico das igrejas românicas, comuns em Portugal. Ao centro, o coroamento pode conter um **escudo** ou **tarja escultórica**. Nos exemplos mais evoluídos do estilo, pode surgir a presença ainda discreta de anjos no coroamento.

**Retábulo Barroco (2ª Fase): Dom João V (Joanino)**



Fig 11: Retábulo da Igreja de São Francisco da Penitência. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Durante o período, foi criado e desenvolvido um tipo de retábulo com ornatos bem diferentes da linguagem ornamental do estilo Nacional Português, com formas naturalistas e certa sensualidade. O retábulo joanino se caracteriza pelos contornos fechados e arredondados e a extraordinária individualidade dos modelos de anjos e serafins. Os retábulos se tornam mais exuberantes de cenografia e dinâmicos de estrutura.

O estilo aparece no Brasil com a chegada do entalhador português Francisco Xavier de Brito, que, no Rio de Janeiro, foi responsável pela talha da Igreja de São Francisco da Penitência, antes de partir para Minas Gerais, onde trabalhou na talha da Igreja Matriz de

Nossa Senhora do Pilar. Esta tipologia de retábulo permaneceu em uso até as décadas de 60 e 70 do setecentos.

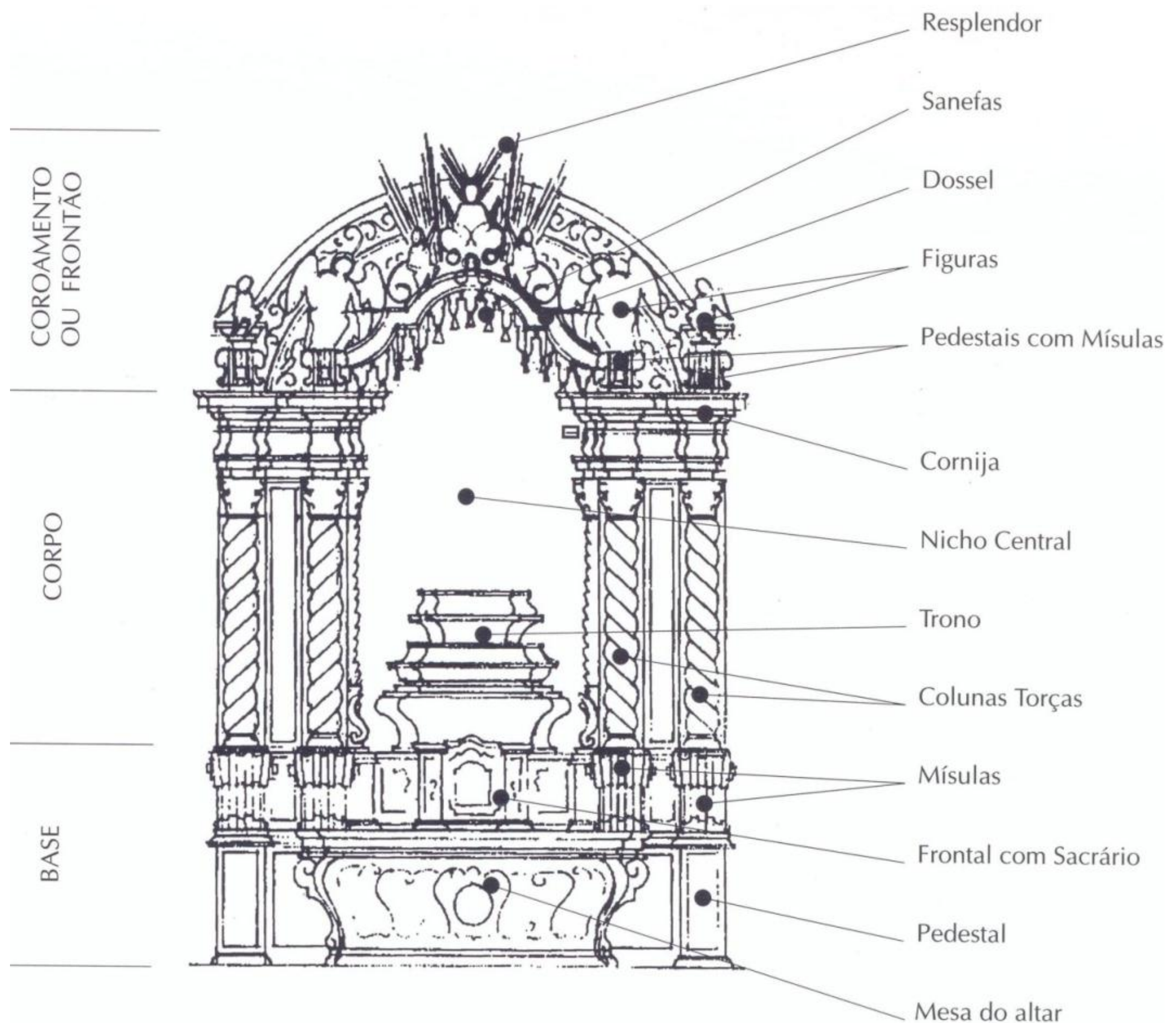



Fig. 12: Análise estrutural do retábulo da Igreja de São Francisco da Penitência. Imagem retirada do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pag. 74. Desenho 26.

**Características gerais do retábulo Dom João V**

1) **Ornamentação -** Na ornamentação, se desenvolve uma nova gramática escultórica em que predominam conchas, **grinaldas**, leques e feixes de plumas, **palmas**, **volutas** entrelaçadas, **festões** de flores, especialmente de rosas, margaridas e girassóis, botões de plantas, etc. Preenchimento integral da superfície do retábulo com ornatos dourados sobre um fundo dourado ou de cores escuras. O teórico Herinch Wolflin cunha o termo "horror ao vazio" como característica do barroco, que perfeitamente se adéqua à

tipologia de retábulos Dom João V, em que todos os espaços disponíveis são preenchidos com ornatos. No início do estilo Dom João V, a talha era completamente dourada ou sobre um fundo escuro, seguindo a tradição do estilo nacional. Com o desenvolvimento do estilo, apenas os relevos continuam dourados, destacando-se sobre um fundo de **policromia** uniforme.

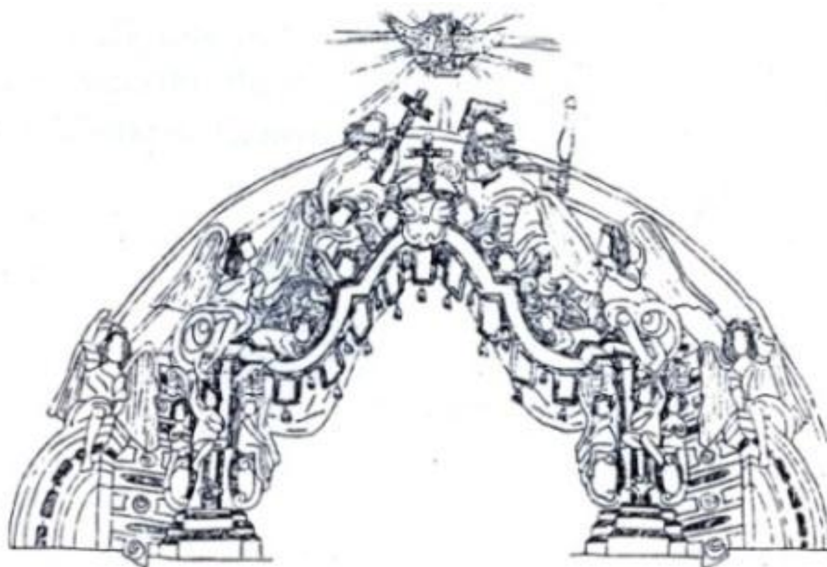
2) **Estrutura -** Os motivos arquitetônicos são mais uma vez restaurados, uso de **fragmentos de arcos**, imponentes **baldaquinos** e **dossel** central. Utiliza uma proposta formal mais cenográfica com o uso de cortinas fingidas e panos elaborados em talha. Acima do dossel, uso de **sanefas** ou **guarda-pó**. Os retábulos adquirem um sentido arquitetural mais erudito, com ênfase no **trono** de exposição. A abertura do **camarim** ultrapassa a **cornija**. As divisões da estrutura do retábulo voltam a ser bem definidas, com ênfase na passagem do corpo para o coroamento.

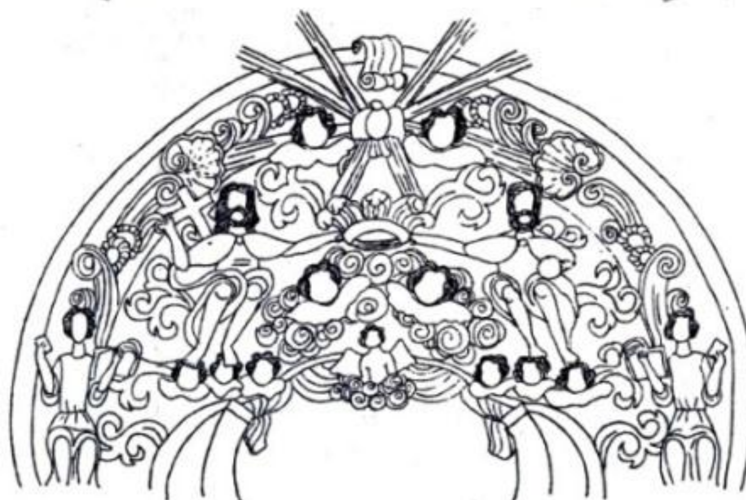
3) **Base -** As colunas se apóiam geralmente em ornatos **antropomorfos** (atlantes ou anjos)

4) **Corpo -** Presença de nichos laterais nos entrecolúnios ao lado do **camarim**. Presença da renda na boca da tribuna, formada por um friso vertical composto de pequenas **volutas**. **Colunas torças** ou **pseudo-salomônicas** foram paulatinamente substituídas pelas **colunas salomônicas** de estilo berniniano, com o terço inferior em estrias diagonais. Uso de **pilastras** com **quartelões** de grande ressalto.

5) **Coroamento -** Presença de anjos, especialmente nos **fragmentos de arco** ou **volutas** acima do **entablamento** das colunas, ou no coroamento junto ao **dossel**. O dossel pode ser terminado em cortinas ou franjas, podendo vir encimado por uma **concha** ou uma **tarja**, ladeado por um grupo escultórico. Outro elemento que pode acompanhar o coroamento dos retábulos Dom João V são coberturas do coroamento em **baldaquino**, ou em forma de coroa real, ladeado por conjunto escultórico. Abaixo, alguns modelos de coroamento Dom João V.

Figs. 13 a 15: Coroamentos Dom João V. As figuras 13 e 14 foram retiradas do livro *Introdução ao Barroco Mineiro*, de Adalgisa Arantes Campos e a figura 15 do livro *A Talha Barroca em Portugal*, de Robert C. Smith. Pag. 118.







## Retábulo Rococó



Fig.16: Retábulo da Igreja de Santa Rita. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

O Rococó se caracteriza por ser um estilo suave e requintado, com um ar palaciano de influência francesa. O estilo promoveu um regionalismo intenso na talha das igrejas brasileiras, sendo possível demarcar as características singulares do estilo em cada região do país. O repertório ornamental do rococó chega ao Brasil em 1753, através de gravuras e da azulejaria. Dez anos mais tarde, sua supremacia na decoração interna das igrejas era fato inconteste, permanecendo em voga até o primeiro quartel do século XIX. Não é raro encontrar altares com motivos ornamentais neoclássicos e uma policromia de influência rococó. Um bom exemplo de retábulo rococó, na cidade do Rio de Janeiro, se encontra na Igreja de Santa Rita.

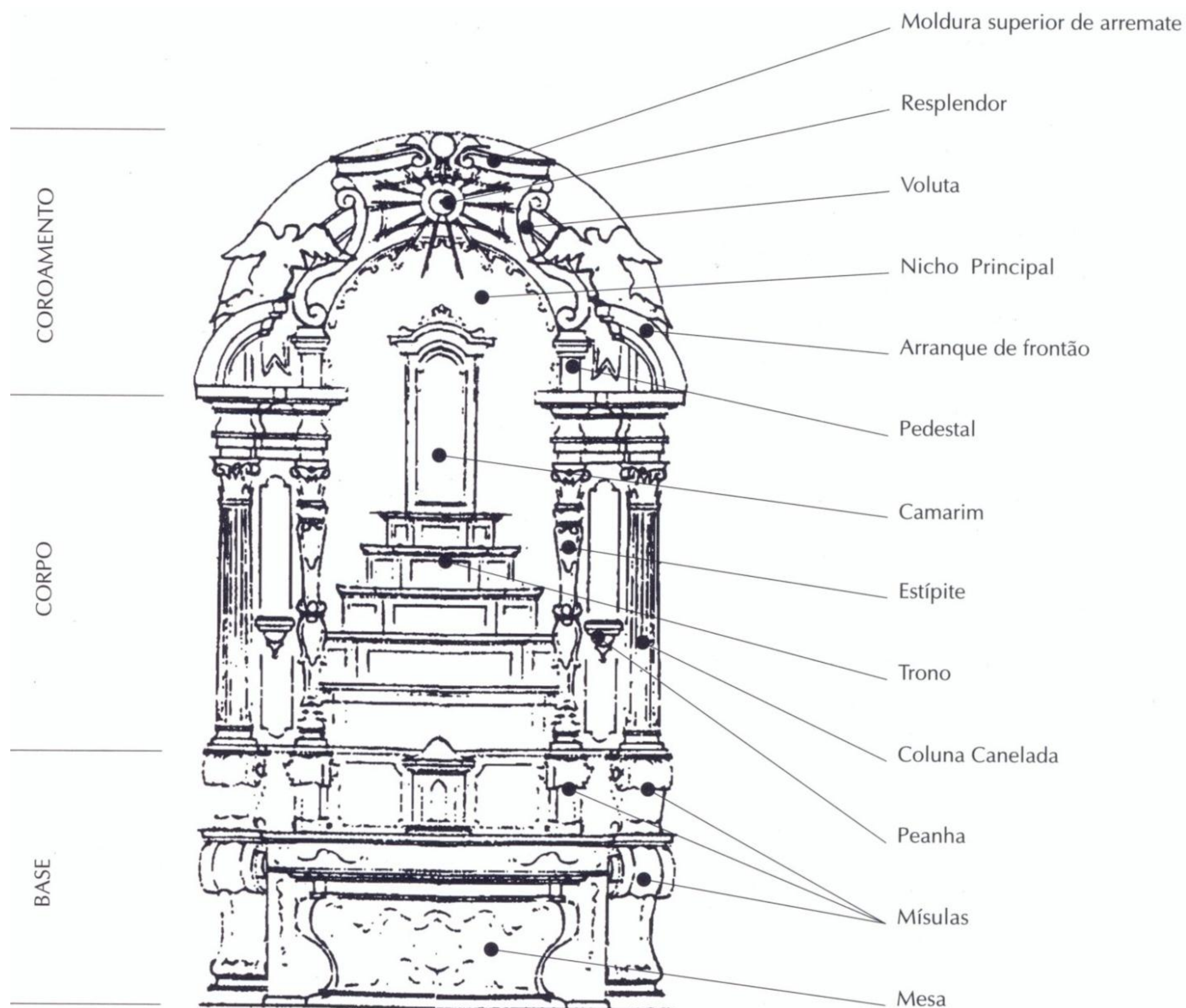



Fig. 17: Análise estrutural do retábulo Rococó da Igreja de Nossa Senhora da Saúde. Imagem retirada do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pag. 84. Desenho 38.

**Características gerais do retábulo rococó**

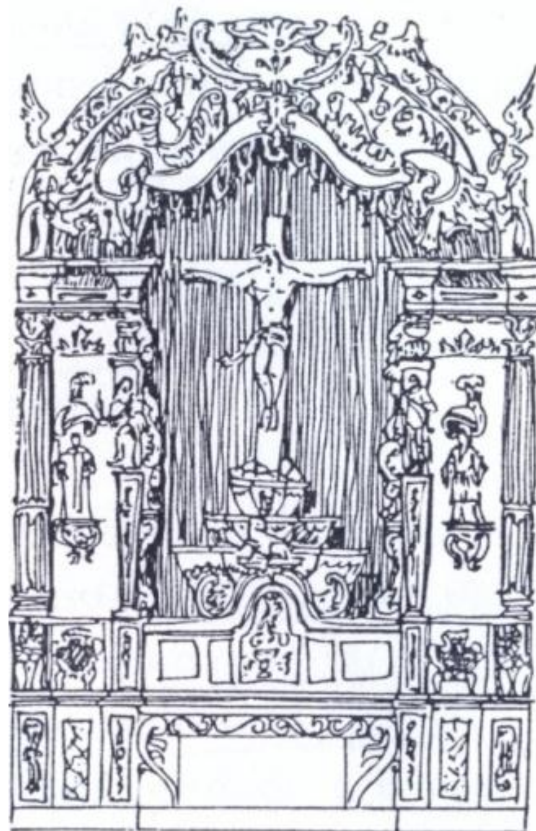
1) **Ornamentação -** O douramento integral do retábulo cede lugar a delicados ornatos dourados sobre um fundo claro, intercalando os espaços entre os cheios dos ornatos dourados e os vazios do fundo, geralmente na cor bege, azul ou rosa. Abandono de praticamente toda decoração **zoomorfa** e escassez de elementos **antropomorfos**, à exceção da produção de Aleijadinho, em Minas Gerais. Concentração no uso de uma tipologia de ornatos tipicamente rococós, denominados rocailles, de desenho assimétrico, formados por conchas estilizadas associadas a laços, flores, folhagens, etc. A decoração das igrejas é fortemente influenciada pela decoração civil, o que confere às igrejas rococós um aspecto de pequenos salões, de grande requinte ornamental.

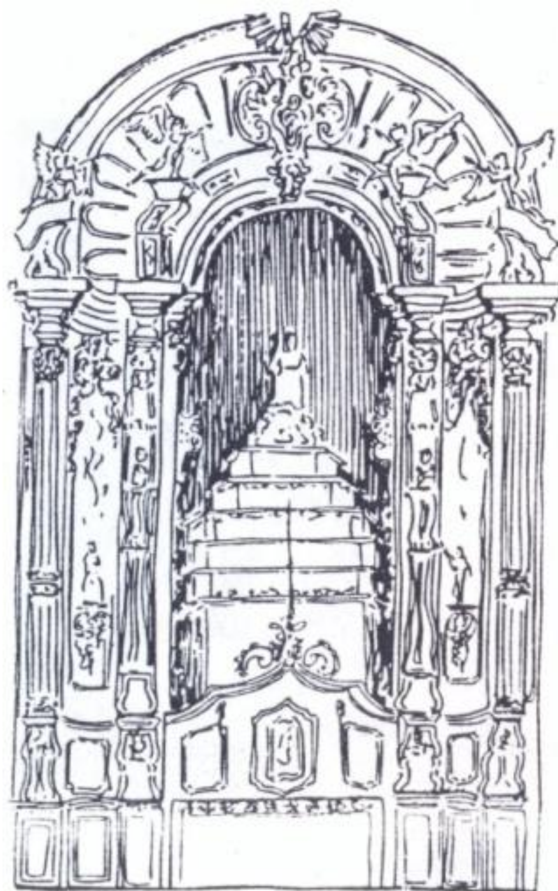
2) **Estrutura -** Maior uso de elementos arquitetônicos do que escultóricos. Simplificação da estrutura do altar e revalorização do arco pleno no coroamento. Os retábulos possuem formatos mais alongados, geralmente concebidos como móveis independentes, colocados em paredes brancas. Nas igrejas cariocas, os espaços vazios das paredes foram revestidas com painéis e lambris em reformas posteriores.

3) **Base -** Abandono completo da decoração **antropomorfa** de sustentação das colunas.

4) **Corpo -** Abandono da **coluna torsa ou salomônica** e uso de colunas de **fuste** reto (estriados ou não, podendo conter pintura marmorizada), com **caneluras** e, geralmente, com um bracelete demarcando o terço inferior, pode ainda ocorrer a troca das colunas por **estípites**, menos escultóricas e mais elegantes (nesse período, no Rio de Janeiro, a coluna salomônica ou torsa, do estilo anterior, ainda é usada nos altares rococós).

5) **Coroamento -** Observar as tipologias de retábulos rococós nas figuras abaixo, onde podem ser visualizados os coroamentos: fig. 18 - ao centro, um brasão ou escudo; fig. 19 - em arbaleta (dossel espraiado com robustas volutas laterais); fig. 20 - com grupo escultórico (dando continuidade ao estilo joanino, preferência dos altares talhados por Aleijadinho); fig. 21 - com uma tarja modesta ao centro de uma composição bastante simples. No coroamento, ao lado do escudo, podem aparecer anjos adoradores ajoelhados nos arranques laterais. Ao centro, podem aparecer as palmetas, elementos ornamentais em que a concha se mistura com a folha de palma e se transforma em um elemento híbrido. Abaixo, alguns modelos utilizados no rococó de Minas Gerais.



Figs. 18 a 21: retiradas do livro *Introdução ao Barroco Mineiro*, de Adalgisa Arantes Campos.

**Retábulo Neoclássico**



Fig. 22: Retábulo neoclássico da Igreja do Santíssimo Sacramento, localizada em Salvador, Bahia. Imagem retirada do livro *A Talha Neoclássica na Bahia*, de Luis Alberto Ribeiro Freire. Pag. 204.

No final do século XVIII, aparece e rapidamente se difunde um novo tipo de talha religiosa de gosto neoclássico. Os ornatos são simplificados, dourados sobre um fundo branco ou totalmente branco, mas também podem vir com pintura marmorizada em tons claros. No período de transição entre o rococó e o neoclássico, era comum usar as cores do estilo rococó, tons de azul e rosa, na talha neoclássica. No Brasil, muitas igrejas que não puderam encomendar retábulos no novo estilo, como solução, pintaram os antigos de branco. A tendência simplificadora do neoclássico se caracterizou pela redução dos ornatos, sendo estes aplicados apenas no mobiliário essencial para celebração da liturgia: retábulos, púlpitos, arco cruzeiro, etc. Apesar do uso de elementos neoclássicos em comum, as múltiplas organizações desses elementos geraram um grande número de modelos de retábulos, sendo possível perceber uma diferenciação regional.

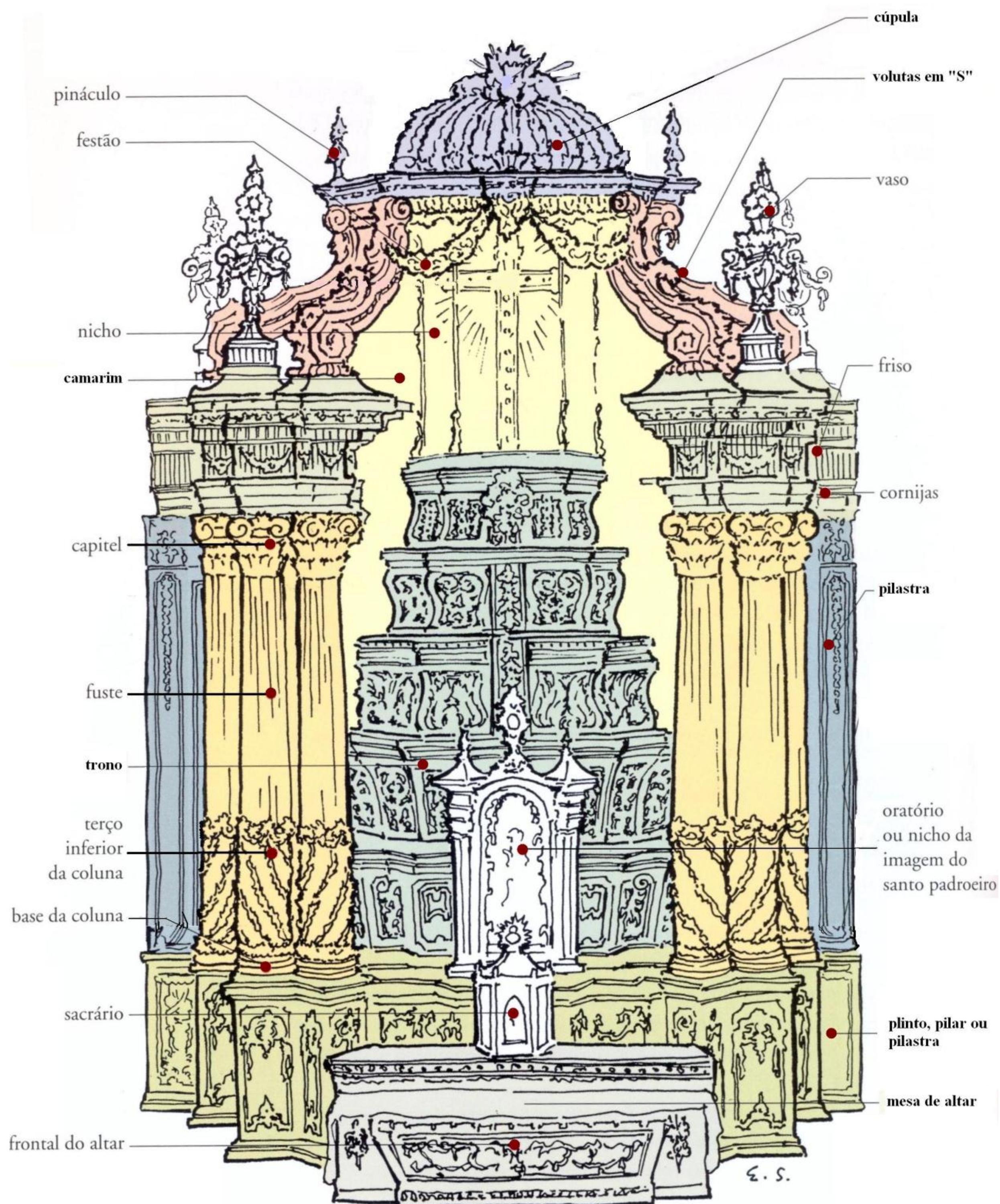
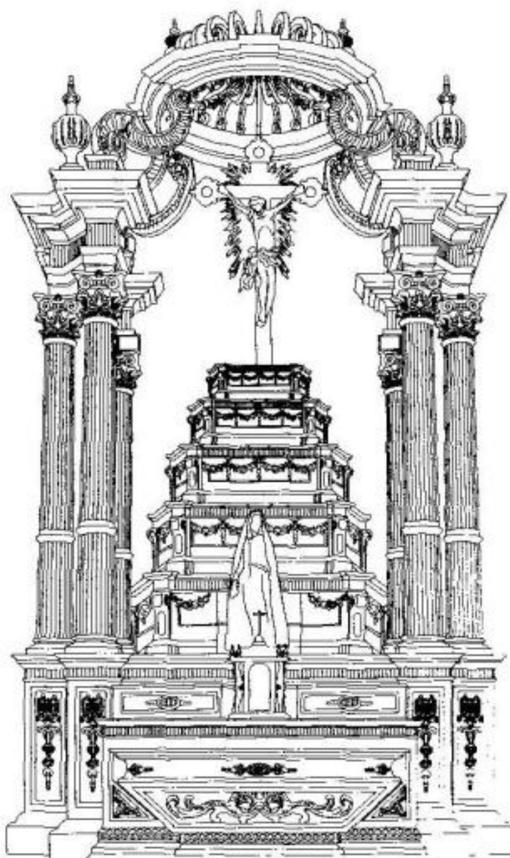


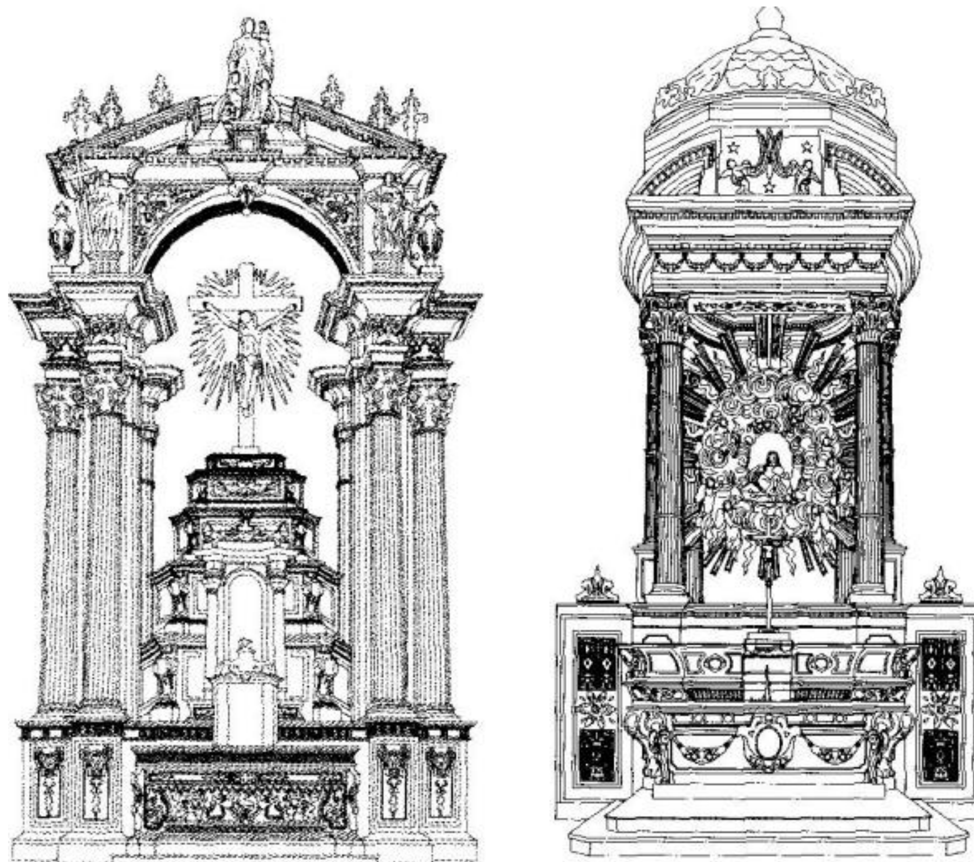

Fig. 23: Análise estrutural do retábulo neoclássico da igreja de Nosso Senhor do Bonfim Localizada em Salvador, Bahia. Imagem retirada do livro *A Talha Neoclássica na Bahia*, de Luiz Alberto Ribeiro Freire. P. 198.

**Características gerais dos retábulos neoclássicos**

1) **Ornamentação -** Abandono dos elementos de ornamentação tradicionais, favorecendo um repertório ornamental clássico, formado por vasos de flores, rígidas **grinaldas**, estrelas, **palmetas**, florões e **grutescos**; absoluta simplificação das linhas de **pilastras** e **colunas**.
2) **Estrutura -** a verticalidade dos retábulos é acentuada. Os altares recuperam a estrutura das portadas renascentistas ou dos arcos triunfais romanos.
3) **Base -** As **mísulas** e bases das colunas simplificam-se e se transformam em caixas retangulares.
4) **Corpo -** As colunas são de ordem **dórica** e **jônica**, com o **fuste** predominantemente reto, liso ou com estrias em dourado, ou ainda com pintura marmorizada; o **entablamento** é de grandes proporções.
5) **Coroamento -** A estrutura do retábulo-mor geralmente é em **baldaquino**, arrematado por um coroamento curvo, curvo interrompido ou triangular; pode ocorrer o uso de **medalhões** ovais no centro do coroamento e no arco-cruzeiro. Abaixo, alguns modelos de retábulos neoclássicos da Bahia.







Figs. 24 a 27: Exemplos retirados do livro *A Talha Neoclássica na Bahia*, de Luiz Alberto Ribeiro Freire. Pags. 210, 214 e 216.

## PÚLPITOS

Eram utilizados nas pregações ou sermões dos sacerdotes. Geralmente, as igrejas coloniais possuem dois púlpitos, um do lado da epístola (lado direito de quem entra na igreja) e outro no lado do evangelho (lado esquerdo). Em alguns conventos, mosteiros e colégios religiosos os púlpitos também podem ser encontrados nos refeitórios. Sua forma sugere um pequeno camarote, podendo ser encontrado acostado na parede - de forma que o sacerdote suba por uma escada lateral - ou embutido, com a abertura de acesso na parte posterior da parede.

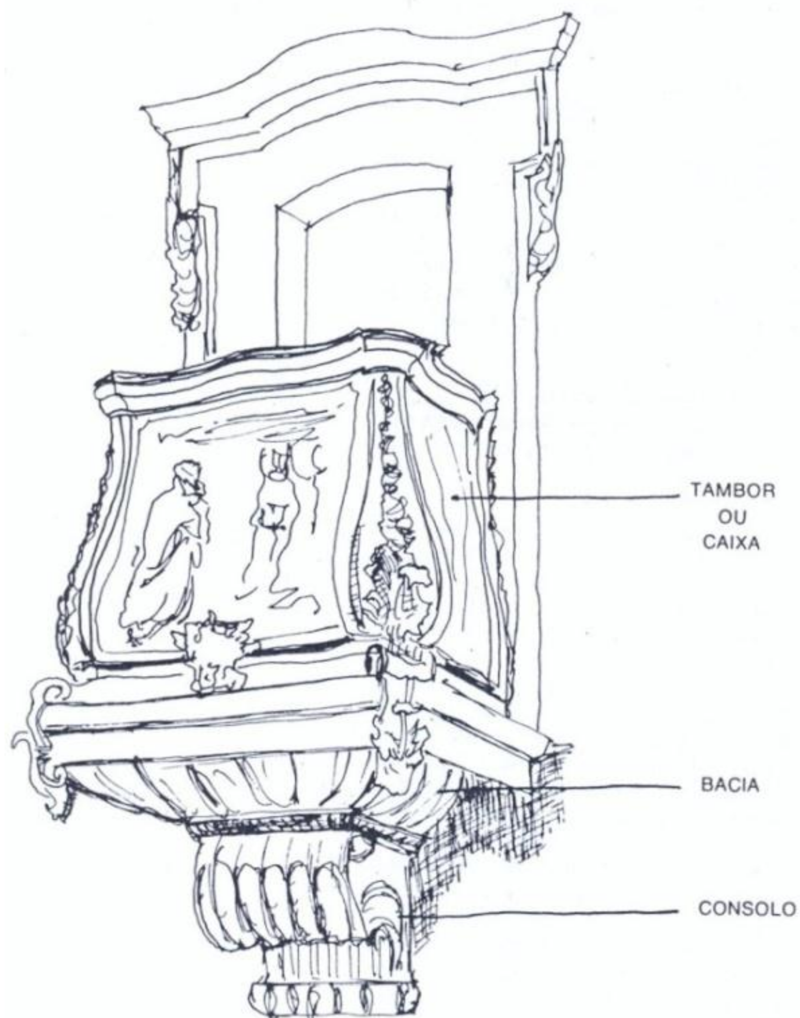



Fig. 28: Imagem de púlpito. Ilustração retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 168. Desenho 51, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

Os púlpitos usados até o terceiro quartel do século XVII caracterizam-se por serem em madeira, acompanhados de uma cobertura denominada **dossel, baixa-voz** ou **guarda-pó**, com **balaústres** fechando seu corpo e talha em baixo-relevo.

Na primeira tipologia do barroco, o Nacional Português, os púlpitos ganharam grande relevância. Eram elaborados em madeira, inteiramente dourados, quase sempre decorados com plumagens e **folhas de acanto**, podiam aparecer, em sua talha, as fênix, os anjos músicos ou ainda **atlantes** de sustentação.




Figs. 29 e 30: Púlpito Nacional Português e púlpito do Convento de Santo Antônio.
A primeira imagem foi retirada do livro *A Talha Barroca em Portugal*, de Robert Smith. Pag.161.
A segunda, pertence ao Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Na segunda tipologia barroca, Dom João V, aparecem os **dosséis** lavrados por sobre a caixa, há a utilização de figuras **antropomorfas**, como os serafins ou anjos com trombetas fixados em cima dos dosséis. Suas linhas são delgadas e suas formas elegantes, com a caixa repleta de pequenas imagens sobrepostas, como: anjos músicos, flores com pétalas delicadas, medalhões, imitação de franjas, borlas, panos e cortinas em forma de **lambrequins**, conchas e folhas minuciosas em volta de florões.



Fig. 31: Púlpito Dom João V. Imagem retirada do livro *A Talha Barroca em Portugal*, de Robert Smith. Pag. 163.

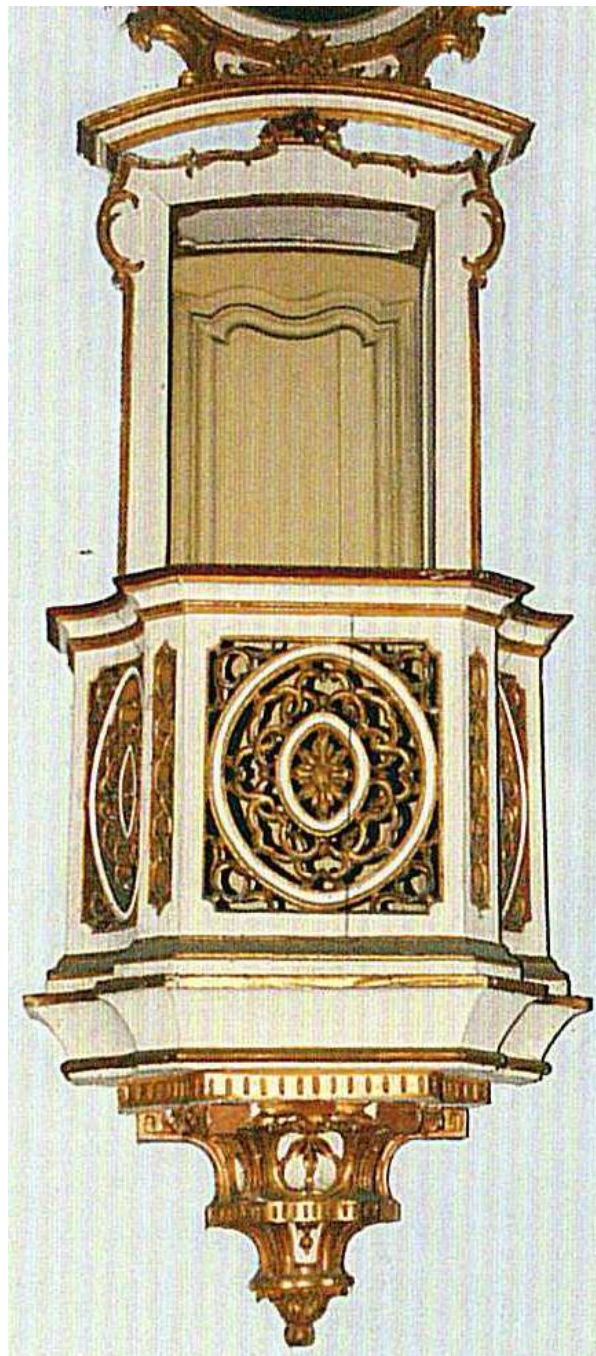
Os púlpitos rococós se caracterizam por contornos sinuosos côncavos e convexos, com delicados ornatos dourados, assimétricos, aplicados sobre fundo claro, deixando áreas vazias entre os ornatos. Em alguns modelos, no lugar dos ornatos em talha, são utilizadas pinturas de plásticas rocalhas por sobre a caixa em tons claros de azul e vermelho, enquadrados por finas molduras em dourado. É comum o emprego de pintura marmorizada.



Fig. 32: Púlpito rococó da Igreja de Santa Rita. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

No período neoclássico, além da simplificação dos ornatos, ocorre a adoção de elementos próprios do estilo, como vasos e medalhões. O **dossel ou guarda-pó** é suplantado por delicadas **sanefas** das portas, geralmente de formas leves e vazadas. O **púlpito** geralmente é de cor branca e seu contorno tende a ser mais quadrangular, com ornatos vazados e molduras fitomorfas que se entrelaçam em volta de um motivo central. Há uma escassez de elementos simbólicos em sua talha, prevalecendo uma disposição ornamental dos elementos.





Figs. 33 e 34: Púlpitos neoclássicos. Imagens retiradas do livro *A Talha Neoclássica na Bahia*, de Luiz Alberto Ribeiro Freire. P. 243.

## ARCO DO CRUZEIRO

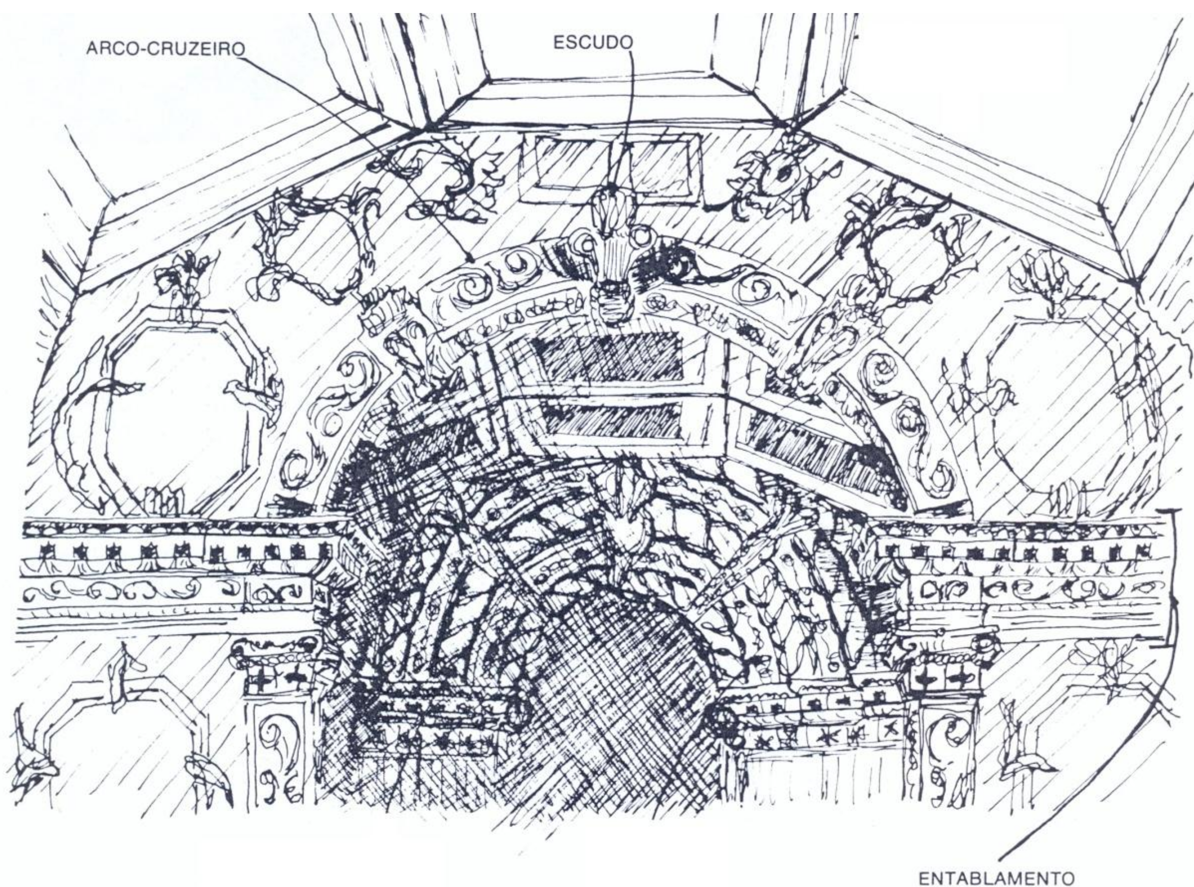



Fig.35: Interior de igreja colonial. Imagem retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 129. Desenho 40, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

O arco do cruzeiro delimita a passagem da nave para a capela-mor. A capela-mor representa o espaço de máxima importância dentro da sacralidade do culto católico e cabe ao arco do cruzeiro fazer este papel de separação entre o mundano (nave) e o sagrado (capela-mor). Devido à preocupação com a harmonia ornamental do templo, era recomendado que o arco do cruzeiro utilizasse os mesmos temas ornamentais empregados na talha da nave e da capela-mor. Os arcos do cruzeiro que acompanham a estética maneirista e barroca eram, em sua maioria, revestidos de madeira e serviam de suporte para complicados, expressivos e aparatosos conjuntos de talha. Na parte superior central do arco, geralmente era estampada uma **tarja escultórica** ou **cartela**, representando o brasão da Ordem religiosa ou Irmandade, ou ainda as armas do santo padroeiro do templo. No período neoclássico, os arcos eram geralmente elaborados em pedra.



Fig. 36: Tarja escultórica com as armas de São Francisco de Assis. Imagem retirada do livro *A Talha Barroca em Portugal*, de Robert Smith. Pag. 122.

## BALAUSTRADAS

A balaustrada é um elemento muito comum utilizado na divisão interna das igrejas coloniais, delimitando o espaço da capela-mor, nave e capelas e retábulos laterais. O balaústre é um elemento vertical, em forma de coluna ou pilar, para sustentação de corrimão, peitoril, etc. A balaustrada geralmente se localiza à frente dos retábulos laterais, podendo terminar de forma aberta ou fechada na altura do arco do cruzeiro. No período colonial, não havia bancos nos interiores das igrejas, a balaustrada servia para localizar a posição de sacerdotes, homens e mulheres dentro do espaço sagrado.

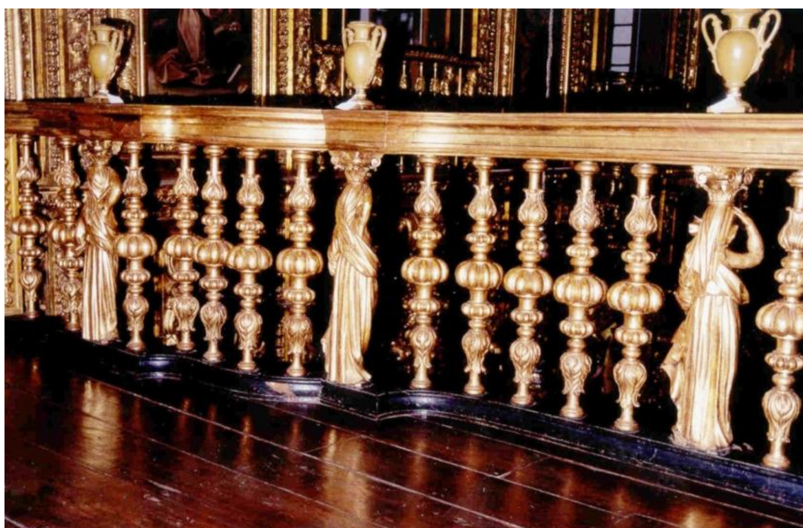


Fig. 37: Balaustrada. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

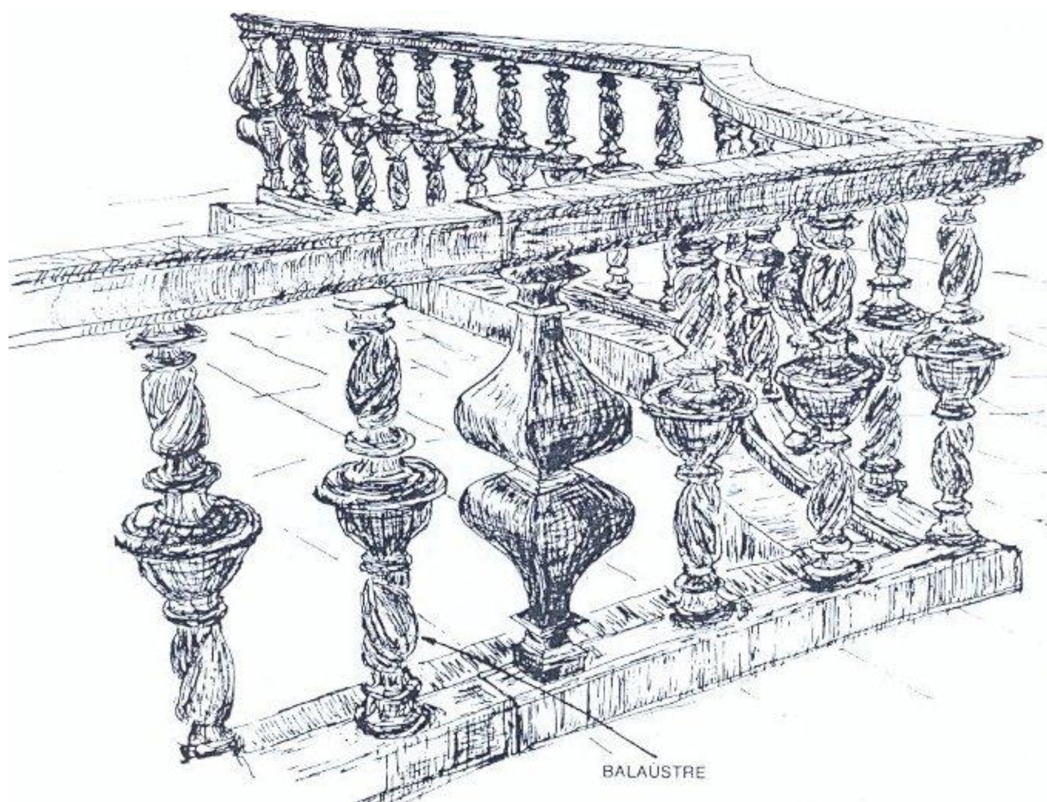



Fig. 38: Balaustrada. Imagem retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 134. Desenho 42, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

## PINTURA

Em sua utilização mais comum, a pintura sempre esteve à sombra da arquitetura religiosa, integrando os **forros** e paredes dos templos coloniais. A temática religiosa empregada era, geralmente, relacionada ao Velho e ao Novo Testamento, ou sobre passagens da vida e dos milagres dos santos. Em alguns casos, eram utilizados motivos não religiosos na pintura de igrejas, denominadas chinesices, representando casais passeando, homens cassando, animais exóticos, pagodes, etc. Esses motivos foram inspirados em louças e tapeçarias orientais confeccionadas nas colônias asiáticas portuguesas de Goa e Macau.

Marcos Hill, em suas pesquisas sobre a pintura colonial mineira, afirma que esta possui diversos tipos, sendo os três mais importantes a pintura sobre revestimento parietal, a pintura de cavalete ou sobre painéis e a pintura de **forros.** O autor alerta ainda para a existência de outros tipos de pintura, relativos aos interiores de oratórios, camarins de retábulos, mesas e **frontais de altares** e as pinturas decorativas com função de complemento arquitetônico. No entanto, este estudo será focado nas três tipologias citadas primeiramente.

O primeiro procedimento adotado pelo artista para produzir uma pintura sobre revestimento parietal era definir o lugar onde seria realizada essa decoração, geralmente localizada nas paredes laterais da nave e da capela-mor de uma igreja. O segundo passo era recobrir a superfície escolhida com placas de madeira unidas entre si, formando um suporte de grande superfície. Posteriormente, esta superfície era recoberta com pinturas e desenhos. Quando retiradas de seu conjunto original, as pinturas desses revestimentos podem ser encontradas sob a forma de placas de madeira, com pinturas ornamentais ou figurativas. Geralmente, esses painéis possuem boas proporções, mas muitas vezes as pinturas apresentam uma interrupção brusca em suas laterais. Isso denota que fazem parte de conjuntos maiores.



Fig. 39: Pintura sobre painel – Igreja de São Francisco da Penitência .
Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Outros tipos de pinturas, que em determinados casos podem ser considerados bem integrado, são as pinturas de cavalete ou sobre painel. Geralmente as pinturas de cavalete são consideradas bens móveis quando se tratam de quadros fixados na parede, mas muitas vezes essa tipologia de pintura aparece integrada à talha das capelas, ou fixada nos tetos das sacristias, por meio de cravos e grandes molduras de difícil remoção, apresentando todas as características de um bem integrado. Segundo Marcos Hill, essas pinturas de cavalete e sobre

painéis integrados se localizavam, até a primeira metade do século XVIII, nos registros superiores das paredes da capela-mor. A partir da segunda metade do século XVIII, com a tendência de diminuição dos revestimentos em talha, essas pinturas de cavalete e sobre painéis se espalharam pelas paredes da nave. Outro lugar onde poderia aparecer essa tipologia de pintura é no centro dos **forros** planos das sacristias. Sandra Alvim afirma que o uso de pinturas de cavalete ou painéis com pesadas molduras nas paredes e teto assumem grande valor nos interiores das igrejas cariocas, geralmente apresentados em forma retangular. A autora afirma que esses painéis podem ser organizados de formas variadas no interior das igrejas, o teto pode ser compartimentado por fortes molduras que definem o tamanho e a forma dos painéis; pode possuir um único painel retangular e longitudinal ao centro; ou possuir pequenos painéis isolados; há casos ainda em que a pintura não possui cercaduras ou limites impostos pelas molduras, sendo aplicadas diretamente nos painéis ou paredes. Abaixo alguns exemplos de pinturas de cavalete ou painéis fixados nas capelas-mores das igrejas coloniais brasileiras.



Fig. 40: Pintura sobre painel. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

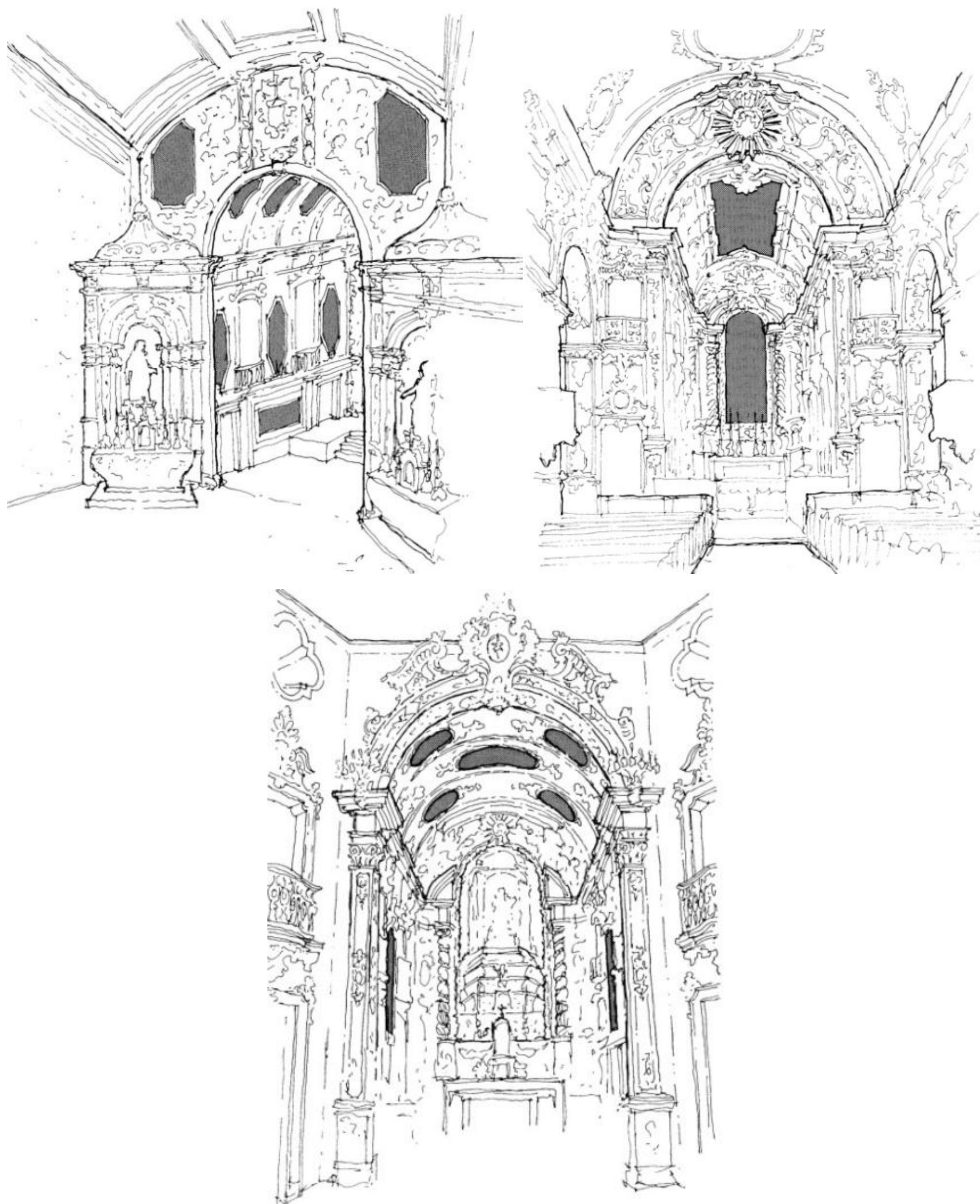


Fig. 41 a 43: Painéis em policromia fixados nos interiores de igrejas. Imagens retiradas do livro *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, de Sandra Alvim. Pags. 45, 46 e 47. Desenhos 9, 10 e 11.

Outra estruturação muito utilizada para colocação de painéis ou pinturas de cavalete no século XVII, até o primeiro quartel do século XVIII, era o sistema denominado caixotão ou artesoados. O **forro** era composto por caixas retangulares onde eram colocadas ornamentações geométricas de madeira ou pinturas de cavalete e painéis.

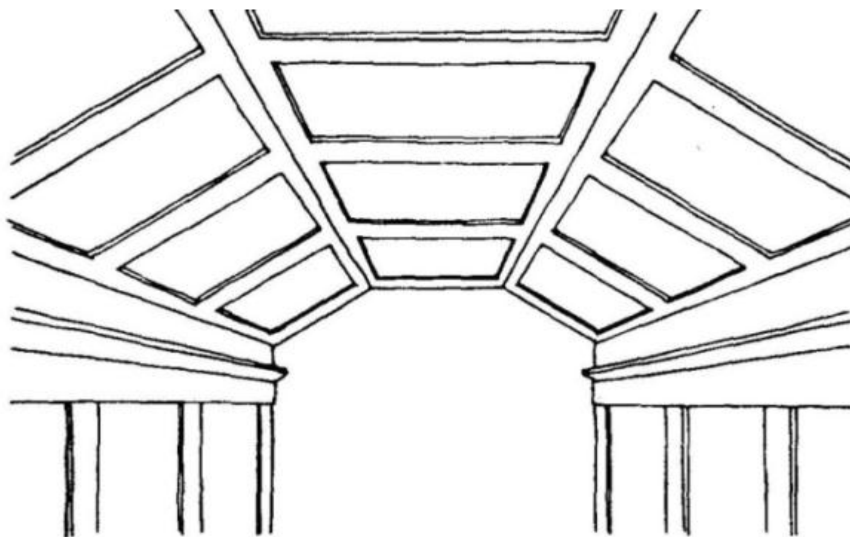


Fig. 44: Forro de caixotão. Imagem retirada do livro *Introdução ao Barroco Mineiro*, de Adalgisa Arantes.

Inicialmente, o **forro** era dividido com molduras simples e retas, passando a agregar painéis pictóricos com ricas molduras douradas, que poderiam se estender também pelas paredes. A utilização de painéis se integrou à composição de interiores do período, elaborados geralmente em formas regulares, assumem grande valor decorativo devido às suas formas e ao contraponto que produz com os outros elementos decorativos em talha.

A partir do segundo quartel do século XVIII, a pintura dos **forros** passa a ser elaborada diretamente por sobre um assoalho de madeira abobadado. Muitas vezes, esse **forro** é retirado integralmente de igrejas e capelas, formando um grande número de fragmentos. Nessa fase, os caixotões são significativamente restringidos, cedendo lugar para um **forro** abobadado em tabuado corrido elaborado para receber uma pintura de perspectiva ilusionista. Os elementos da pintura eram representados em uma perspectiva vertical, utilizando reproduções de elementos arquitetônicos, como arcos, colunas, balcões, instituindo um espaço ilusório de grande requinte. Toda sua superfície era coberta com pintura que se destinavam à criação de uma ilusão em que o teto das igrejas se abria em uma visão celestial. As cores mais utilizadas no período são os tons de terra, ocres e marrons, contrastando com vermelho, azul, branco e preto.

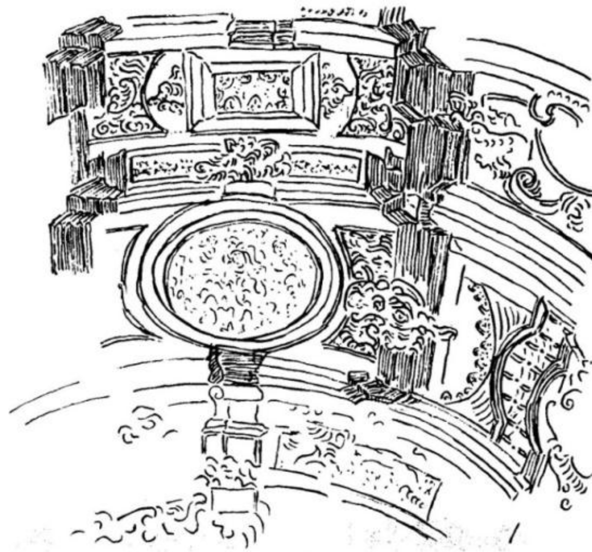


Fig. 45: Pintura barroca. Imagem retirada do livro *Introdução ao Barroco Mineiro*, de Adalgisa Arantes.

A partir da década de 60 do século XVIII, desenvolve-se a pintura rococó de influência francesa, bem mais leve e requintada do que a pintura barroca do período anterior. Na pintura rococó geralmente são encontrados elementos arquitetônicos representados em perspectiva vertical, transmitindo a idéia de continuidade dos elementos em talha presentes na igreja. No entanto, a parte central do **forro** era reservada para um medalhão cercado de rocalhas, com a representação de um santo ou da virgem, elaborado em uma perspectiva frontal, semelhante a um quadro fixado no teto. Nesta fase da pintura há o predomínio dos espaços vazios, em que os elementos representados se encontram afastados um dos outros sobre um fundo claro, o que contrasta com as superfícies totalmente preenchidas, do período anterior. Há utilização de cores vibrantes e claras, como azul, branco, vermelho, rosa e outras.



Fig. 46: Pintura rococó de Mestre Athayde. Imagem da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, retirada da internet.

## GLOSSÁRIO DE BENS INTEGRADOS

**ADRO -** pátio à frente ou em torno da igreja, podendo ser fechado com muros baixos a frente e nas laterais.

**ANJOS ADORADORES -** representação plástica do anjo em atitude ou postura de adoração ou veneração. (fig. 47)

**ANTROPOMORFO -** que, pela forma, se assemelha ao homem. Representação da figura humana.

**ARBALETA-** coroamento na forma dessa arma medieval, também denominado canga de boi. (fig.19)



Fig. 47: Anjo Adorador. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ARCOS CONCÊNTRICOS OU ARQUIVOLTAS CONCÊNTRICAS -** Elementos ornamentais, de madeira entalhada, na disposição de arco, tendo sempre um mesmo centro ou eixo. Formam o remate ou coroamento de um retábulo, especialmente os da primeira fase do estilo barroco no Brasil, o Nacional Português. Os arcos são continuações de colunas ou pilastras. (figs. 9 e 10)

**ARCO-CRUZEIRO OU ARCO DO CRUZEIRO -** arco que separa a nave da capela-mor. Arco de entrada da capela-mor, geralmente revestido de talha em madeira. No fecho, elemento central, podem aparecer composições escultóricas, escudos, tarjas, brasões, na maioria das vezes alusivas à Ordem, Confraria ou Irmandade à qual a igreja pertence. (fig. 35)

**ARCO PLENO -** que possui a forma de semicircunferência, curvatura dos arcos que aparece, por exemplo, na primeira fase do estilo barroco no Brasil, o Nacional Português.

**ARQUITRAVE -** parte principal do entablamento, entre o friso e o capitel da

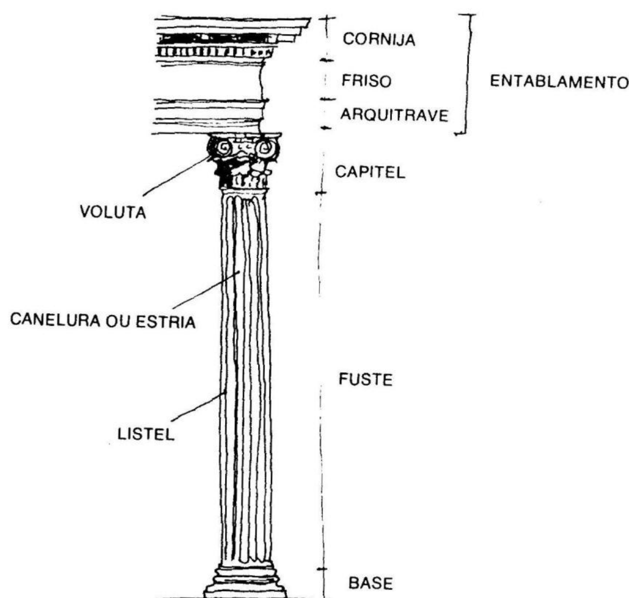



Fig. 48: Modelo Estrutural de coluna e entablamento, imagem retirada do Livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*,de Affonso Ávila. Pag. 138. Desenho 45, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

coluna sobre a qual assenta. (fig. 48)

**ARRANQUE DE FRONTÃO -** fragmento de arco de uma voluta ou de frontão. Primeira aduela de fragmento de arco que se apóia diretamente na imposta. (figs. 16 e 17)

**ÁTICO -** na construção, pequeno andar de cima, que coroa todos os demais andares de um edifício, ornando ou dissimulando o telhado.

**ATLANTE -** Figura ou meia figura de homem, usada na decoração interna dos edifícios com a função de sustentar elementos arquitetônicos ou decorativos, como colunas e pilastras. Geralmente, os elementos são apoiados sobre a cabeça ou ombros. Quando a figura de sustentação é feminina, dá-se o nome de cariátide. (fig. 49)



Fig.49: Atlante. Figura retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 129. Desenho 40, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**BALAÚSTRE -** elemento vertical, em forma de coluna ou pilar, para sustentação de corrimão, peitoril, etc. (figs. 37 e 38)



Fig. 50: Baldaquino. Figura retirada do livro *Introdução ao Barroco Mineiro*, de Adalgisa Arantes Campos.

**BALDAQUINO -** 1 - peça acessória sustentada por colunas ou pendente junto às paredes, que aparece como proteção superior em alguns retábulos. 2 - peça de tapeçaria ou arquitetura, semelhante a um dossel, sustentada por colunas ou pendente junto às paredes, destinada a servir de cúpula a um altar ou a um trono. (fig. 50)

**BOCA DA TRIBUNA, OU BOCA CAMARIM -** abertura da tribuna do trono ou camarim de um retábulo.

**CANCELO -** porta gradeada que faz o fechamento da balaustrada. Muitas vezes o cancelo também é denominado balaustrada de separação ou grade de separação.

**CLAUSTRO -** pátio rodeado de galerias no interior de um convento ou mosteiro. Lugar de moradia reservado aos

seguidores de uma Ordem. Geralmente consiste em quatro corredores a formar um quadrilátero, com um jardim no meio.

**CAMARIM, TRIBUNA DO TRONO OU NICHO CENTRAL -** nicho ou vão, na parte central de um retábulo, onde se situa o trono para exposição de imagens, crucifixos ou objetos de adorno. Os camarins geralmente são delimitados por molduras ou perfis em talha trabalhada. (figs. 7 a 12, 16, 17, 22 e 23)

**CANELURA** - sulco aberto como meia-cana em colunas e pilastras de retábulos, também chamadas de colunas estriadas. (fig. 51)

**CANTARIA** - obras de pedra aparelhada, geralmente usada em elementos ou partes mais nobres da construção.

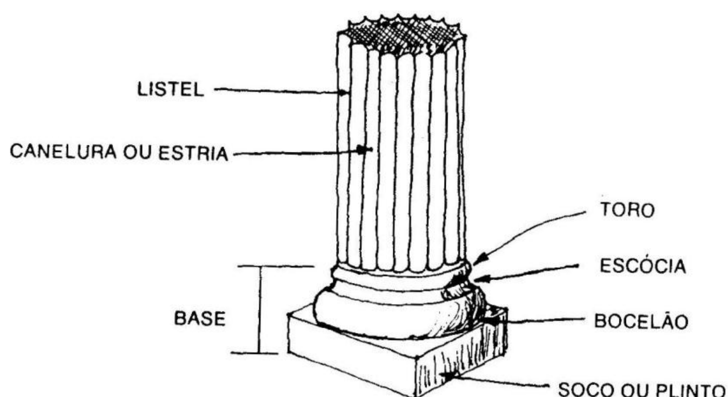
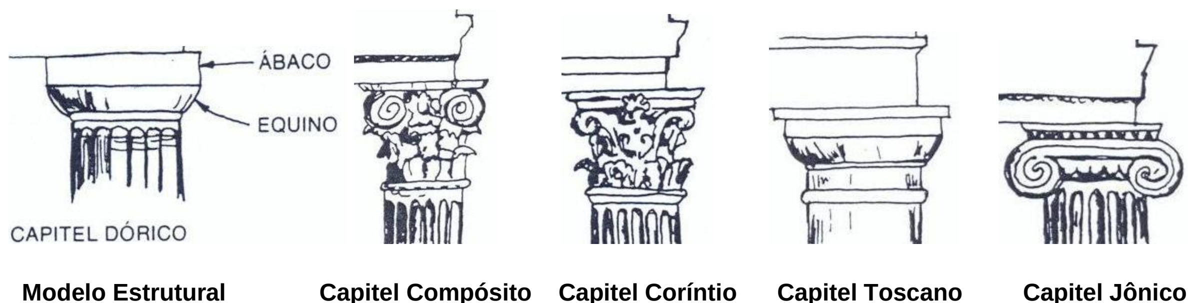



Fig. 51: Base de coluna. Figura retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 138. Desenho 45-A, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**CÂNTARO -** grande vaso bojudo para líquidos. Vaso em que se cultivam plantas. Por extensão, ornatos que tenham a forma de um vaso.

**CAPELA-MOR -** capela principal, onde fica o retábulo-mor de uma igreja. (fig.1)

**CAPITEL** - parte geralmente esculpida que se eleva acima do fuste de uma coluna ou pilastra, ligando o fuste ao entablamento. A forma do capitel determina o estilo arquitetônico que caracteriza a coluna. (figs. 52 a 56)




**Modelo Estrutural** **Capitel Compósito** **Capitel Coríntio** **Capitel Toscano** **Capitel Jônico**

Figs. 52 a 56: retiradas do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação,* de Affonso Ávila. Pag. 161. Desenho 48, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**COLUNA -** elemento de sustentação de secção circular, que serve de estrutura e ornato nos retábulos. Em algumas ordens arquitetônicas, a coluna é composta de base, fuste e capitel. (figs. 7 a 12, 16, 17, 22, 23 e 48)

**COLUNA SALOMÔNICA** - é a coluna que tem o fuste de forma aspiralada, com estrias ou caneluras no terço inferior. (figs. 57)

**COLUNAS TORSAS OU PSEUDO-SALOMÔNICAS -** é a coluna que tem o fuste de forma aspiralada ou torcido. (figs. 9 a 12)

**CONSISTÓRIO -** sala localizada geralmente na parte posterior das igrejas, no piso superior, acima da sacristia, onde se reuniam os religiosos ou fiéis de determinada irmandade.

**CONSOLO** - peça saliente e ornada, em pedra ou madeira, para sustentar vasos, estátuas, etc. (fig. 28)



Fig. 57: Coluna salomônica do Baldaquino, de Bernini. Imagem retirada da internet.

**CORNIJA -** no retábulo, é a parte superior do entablamento que, em ornato sobre o friso, aparece em forma saliente com relação ao plano geral. Elemento saliente que arremata o friso de um entablamento na parte superior da parede, móvel, etc. (figs. 8, 10, 12, 23 e 48)

**CORO -** balcão geralmente situado acima da porta central ou nas partes laterais da capela-mor das igrejas. Destinado a abrigar cantores em cerimônias religiosas.

**COROAMENTO** - parte superior de um retábulo, o mesmo que frontão ou remate. (figs. 7 a 23)

**DOSSEL -** armação saliente, em trabalhos de talha e com borlas e franjas, que formam um pequeno teto incorporado ao camarim ou

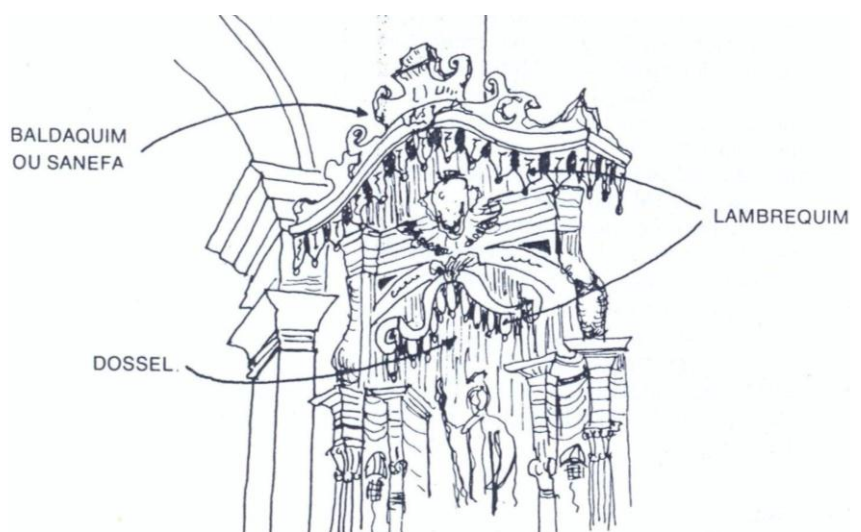



Fig. 58: Modelo Estrutural. Retirado do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 132. Desenho 41, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

tribuna do trono de um retábulo. Elemento mais característico do estilo Dom João V. (figs. 11 a 13 e 58)

**EDÍCULA -** 1) pequeno nicho onde geralmente se colocam imagens de santos. 2) pequena edificação para abrigar um altar ou imagens de santos. (fig.8)

**ENTABLAMENTO** - um dos elementos que caracterizam as ordens clássicas na arquitetura. No retábulo, é a parte superior das colunas e pilastras. Sua estrutura compreende a arquitrave, o friso e a cornija. (figs. 8 e 48)

**EMPENA** – 1) parte triangular, acima do forro, fechando o vão formado pelas duas águas do telhado. 2) por extensão, o fechamento das partes laterais do telhado. 3) nas fachadas principais, especialmente em igrejas, a empena é denominada frontão, e quase sempre possui trabalhos ornamentais.

**ESCUDO** - na ornamentação de igrejas, denomina a peça onde se gravam atributos e símbolos religiosos alusivos a determinado santo ou Ordem religiosa. Pode aparecer em portadas, em cima do arco do cruzeiro ou no coroamento de retábulos. (figs. 35, 36 e 59)

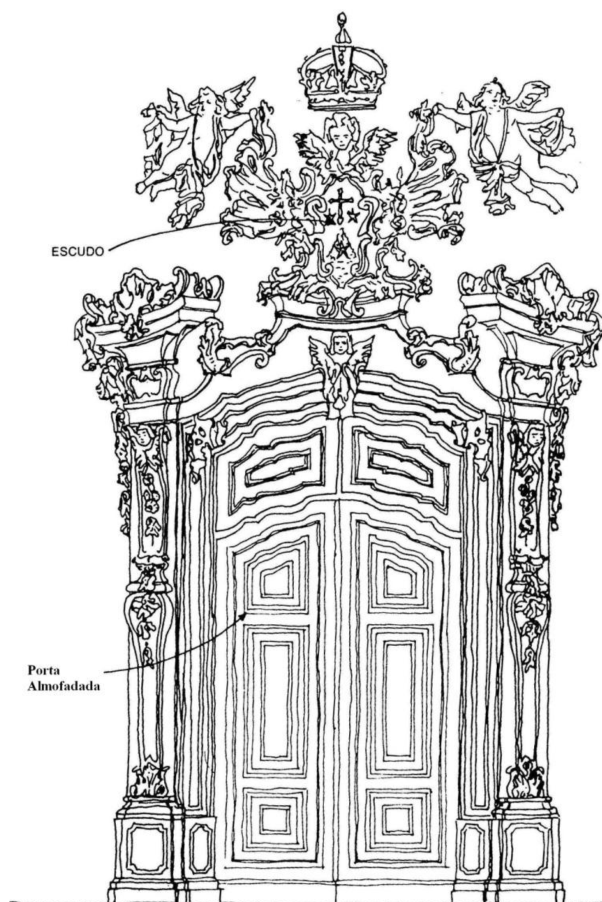


Fig. 59: Portada. Figura do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 77. Desenho 29, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**ESTÍPIDE (estípida, estípita, coluna abalaustrada, coluna invertida)** - elemento de sustentação, com o estreitamento voltado para baixo, seccionado de forma quadrangular e apresentando decoração de ramagens nas faces planas. Pilastra de tronco cônico, com a base menor voltada para baixo. Pilastra formada pela associação de elementos decorativos ou com fuste muito recortado. (fig. 17)

**FÊNIX -** ave que, segundo a mitologia, ao pressentir seu próprio fim, construía um ninho de madeira e plantas aromáticas e o expunha ao sol para que ardesse. Nas chamas desse ninho, a

fênix se consumia e renascia das próprias cinzas. Na simbologia cristã, representa a ressurreição e a eternidade. Elemento comum na ornamentação dos retábulos do estilo Nacional Português.

**FESTÃO -** trabalho de ornamentação em talha que imita as grinaldas de flores. Composto de ramos de flores, frutos e folhas entrelaçados com fitas e dispostos quase sempre de forma pendente. (fig. 61)



Fig. 60: Folha de acanto. Figura do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 126. Desenho 37, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**FLORÃO -** ornato do feitio de flor, que aparece geralmente no teto, em volta do arco do cruzeiro ou no coroamento do retábulo.

**FOLHA DE ACANTO -** espécie de cardo (unha de urso), encontrado nas circunvizinhanças do Mar Mediterrâneo, dotado de folhas grandes e listradas. Este elemento é usado desde a antiguidade clássica como elemento decorativo comum em construções. Elemento característico do capitel coríntio, encontrado com frequência na arquitetura sepulcral, daí o simbolismo que vincula o acanto à imortalidade. (fig. 60)

**FORRO -** teto ou revestimento da parte superior dos cômodos de uma construção.

**FRISO -** 1) nas colunas e pilastras do retábulo, é o espaço que separa a arquitrave da cornija. 2) qualquer ornato em forma de friso. 3) faixa estreita, decorada. (figs. 23 e 48)

**FRONTÃO -** decoração que remata o topo de um edifício, vão ou elemento arquitetônico. Todo motivo ornamental que arremata no ápice de um conjunto. Parte superior ou remate de uma determinada construção, retábulo ou chafariz, geralmente ornado. Espécie de empena que serve para coroar a parte central do fronstispício de uma igreja, quase sempre trabalhada e encimada por uma cruz. O termo também é utilizado para nominar a parte superior de um retábulo. (figs. 7 a 23)

**FRONTAL DE ALTAR -** parte da frente da mesa do altar. (fig. 23)

**FRONTISPÍCIO -** fachada principal.

**FUSTE** - parede ou tronco da coluna, entre a base e o capitel. (fig. 48)

**GALILÉ -** é o espaço encontrado em algumas igrejas que fica entre a parede da fachada principal e parede da nave, onde se encontram as portas da igreja. Servia de ponto de partida para as procissões, abrigo aos viajantes e peregrinos e para encontro entre os fiéis antes de adentrarem ao templo. Elemento comum nas igrejas de estilo maneirista, quase totalmente suprimido na arquitetura barroca.

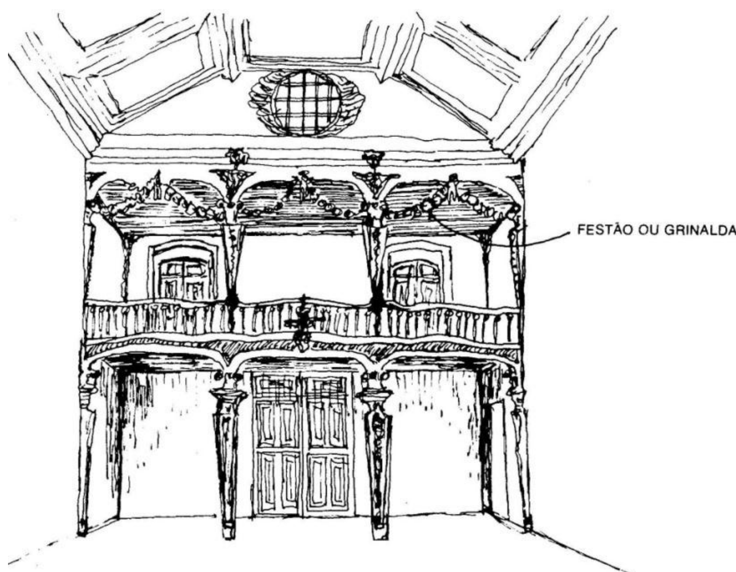



Fig. 61: Festão ou Grinalda. Figura do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 145. Desenho 47, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**GRINALDA -** o mesmo que festão. Há quem diferencie grinalda de festão, afirmando que a primeira só pode apresentar flores e folhagens e que a segunda deve, necessariamente, conter frutos. (fig. 61)

**GRUTESCO ou BRUTESCO -** pintura ou escultura em que se representam grutas ou em que há ornatos de caracóis, folhas, penhascos, penedos, árvores, etc. Por extensão, ornatos que reproduzem elementos da natureza.

**GUILHOCHÊ -** ornato composto de linhas e traços que se cruzam em simetria.

**IMPOSTA -** elemento saliente ao alto do pé-direito de uma parede, em que se assenta a pedra inicial de um arco. É, às vezes, constituído por uma moldura em forma de consolo. Última pedra do pé direito onde se assenta a pedra inicial de um arco.

**LAMBREQUINS -** ornatos de recortes de madeira ou de lâminas metálicas na beira de telhados ou que pendem em trabalhos de talha recortada em baldaquinos, sanefas ou dosséis de retábulos. (figs. 11 a 13 e 58)

**LAMBRIS ou LAMBRIL -** revestimento para paredes, geralmente de folhas de madeira. (fig. 2)

**MÁSCARA ou MASCARÃO -** ornato em talha de madeira ou escultura de cantaria, figurando uma cara à feição de máscara. Aparece em retábulos e outras peças, quase sempre de forma vazada.

**MEDALHÃO ou TARJA ESCULTÓRICA -** 1) trabalho de baixo-relevo em talha ou escultura de pedra, usado como ornato no alto do arco do cruzeiro ou em portadas de igrejas, geralmente de forma oval ou circular. 2) termo que, nas igrejas, designa o ornato oval ou circular dentro do qual se colocam representação dos santos ou alegorias alusivas a assuntos de devoção. (figs. 35 e 36)

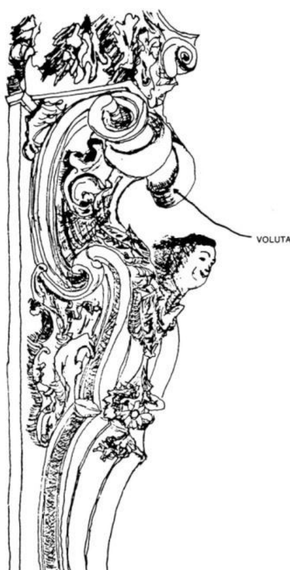



Fig. 62: Pilastra Misulada ou Quartelão. Figura retirada do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 169. Desenho 52, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**MÍSULA -** 1) suporte ornamental, em talha de madeira ou cantaria, para sustentação de elementos de arquitetura ou peças móveis de decoração ou culto, geralmente ressai de uma superfície plana. 2) ornato em talha de madeira ou cantaria, estreito na parte inferior e largo na parte superior, que, à maneira do consolo, ressai de uma superfície vertical para sustentação de imagens e outras peças. Aparece em retábulos ou paredes. (figs. 7, 8, 11,12 e 62)

**NAVE -** parte interna de uma igreja desde a entrada até a capela-mor. Denomina-se nave central quando o espaço interno é subdividido por pilares, colunas ou arcos. (fig.1)

**NICHO -** cavidade ou vão em paredes, muros, retábulos e outras superfícies, para abrigar imagens, estátuas ou objetos ornamentais. (figs. 7 a 12 e 16 a 27)

**ORNATO -** todo elemento não utilitário usado como decoração (ornamentação).

**PALMA -** ornato em forma de folha de palmeira ou folhagens estilizadas.

**PEANHA -** pequeno pedestal onde se colocam imagens, bustos ou estátuas. (fig. 17)

**PEDESTAL -** base em pedra, metal ou madeira para sustentar colunas, estátuas ou outra peça ornamental.

**PELICANO -** ave aquática e palmípede, dotada de um longo bico achatado, cuja fêmea alimenta os filhotes com reservas acumuladas em uma bolsa membranosa situada na mandíbula inferior. Para esvaziar a bolsa, comprime o peito com o bico, fato que deu origem à lenda de que fere o peito para dar o próprio sangue de alimento para os filhotes. Elemento comum na ornamentação dos retábulos do estilo Nacional Português, diferencia-se da fênix pelo formato do bico e das patas.

**PILAR -** elemento vertical de sustentação, de secção quadrada ou poligonal, que suporta parte de uma construção.

**PILASTRA -** 1) pilar de quatro faces que se alterna com as colunas na estrutura do retábulo. O arco do cruzeiro também é, geralmente, sustentado por pilastras. 2) elemento de sustentação, geralmente de quatro faces, integrado à fachada de um prédio ou embutido em uma parede, apresentando-se ligeiramente saliente. (figs. 10 e 23)

**PILASTRA MISULADA ou QUARTELÃO -** pilastra com relevo em forma de mísula. Pilastra com relevo em talha trabalhada. (fig. 62)

**PINÁCULO ou CORUCHÉU** - coroamento piramidal, cônico, em forma de vaso ou de ornato similar, servindo de arremate a um elemento ou parte vertical da construção. Terminação decorativa de um frontão, de uma torre, de uma fachada. (figs. 8 e 23)

**PREDELAS -** conjunto de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a borda inferior de um retábulo. Seu padrão mais comum é o de frisos horizontais contendo entre três e cinco painéis.

**POLICROMIA -** 1) camada pictórica, multiplicidade de cores presente em uma obra. 2) trabalho de revestimento em pintura, ou douramento, de talha, como imagens e outros em que aparecem duas ou mais cores.

**PORTADA -** grande porta enquadrada por composição ornamental. (fig. 59)

**PÚLPITO -** tribuna elevada no interior de igrejas, destinada às pregações do sacerdote. (figs. 28 a 34)

**PUTTI -** uma das imagens que o culto cristão retomou da arte profana, foi a figura de Eros, o Deus do Amor. É representado como um menino nu, alado, ou como um jovem sem asas e traços muito delicados.

**QUARTELÃO -** pilastra com relevo em talha trabalhada. (fig. 62)

**QUERUBIM -** conhecido no antigo testamento como uma entidade mista, pois não faz o papel de mediador com o Divino, como os outros anjos.  Os querubins mostravam a proximidade e a presença de Deus. Geralmente, são representados como cabeças de crianças com asas.

**RAIOS ou CONTRAFECHES -** peças que cruzam, vertical ou diagonalmente, os arcos ou arquivoltas no coroamento do retábulo Nacional Português, ligando e estruturando as suas aduelas ou peças encurvadas. (figs. 9 e 10)

**REMATE** - o mesmo que coroamento ou frontão. (figs. 7 a 23)

**RENDA -** trabalho ou motivo ornamental à imitação da renda de tecido.

**RESPLENDOR** - 1) ornamento do coroamento do retábulo, composto por uma figura ou elemento central a partir do qual partem feixes de raios divergentes. 2) círculo ou auréola com raios de metal, colocado na cabeça de imagens de santos. (figs. 11 e 12)

**ROCAILLE ou ROCALHA -** elemento ornamental derivado inicialmente do uso de pedrinhas e conchas na decoração de grutas artificiais, abóbadas, colunas, paredes, etc. O elemento rocaille mais característico é a estilização da concha. As rocailles aparecem geralmente em composições assimétricas. (figs. 63 e 64)





Figs. 63 e 64: Rocalhas ou Rocailles. Figuras retiradas do livro *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, de Affonso Ávila. Pag. 174. Desenhos 56 e 56-A, elaborado por João Marcos Machado Gontijo.

**SACRÁRIO -** o mesmo que tabernáculo. 1) caixa ou vão com porta, onde se guardam as hóstias consagradas. 2) pequeno cofre colocado ou embutido no retábulo, onde se guarda a âmbula com as hóstias consagradas. (figs. 7 a 12 e 16 a 27)

**SACRISTIA -** cômodo da igreja em que se guardam os paramentos e demais objetos cerimoniais e de culto. Geralmente, são dispostas atrás da capela-mor e se ligam a essas por corredores laterais, possuem sempre entradas independentes. (fig.1)

**SANEFA -** peça saliente de proteção e ornamento, colocada no alto de um retábulo à maneira de uma sanefa de cortina. Também pode ser encontrado encimando portas e tribunas. O mesmo que guarda-pó ou dossel. (figs. 11, 12 e 58)

**SERAFINS -** São representados na arte como anjos adultos de seis asas das quais duas geralmente se dirigem para frente, para assim defender a glória de Deus.

**TALHA -** escultura ou ornato arquitetônico, em alto ou baixo-relevo, executado geralmente em madeira, por desbastamento ou entalhe.

**TARJA, ESCUDO ou CARTELA -** peça em pintura, escultura ou talha, de forma recortada semelhante a um escudo, contendo um símbolo, brasão ou alguma inscrição. Quase sempre com ornamentos em forma de ramos, flores, e festões. (figs. 35 e 36)

**TRIBUNA -** nas igrejas, designa galeria elevada, que é reservada às autoridades e pessoas ilustres que vão assistir às cerimônias religiosas.

**TRONO -** 1) espécie de pedestal colocado no vão da tribuna do trono ou camarim do retábulo, onde se expõem imagens ou crucifixos, geralmente em forma de cântaro ou degraus. 2) espécie de pedestal escalonado colocado no camarim do retábulo. (figs. 7 a 12 e 16 a 27)

**VOLUTA -** ornato enrolado em forma de espiral, usado em trabalhos em talha ou em pedra, especialmente nas ornamentações externa e interna das igrejas. (figs. 17, 23 e 62)

**ZOOMORFO -** que possui forma de animal.

## BENS MÓVEIS

Dentre os inúmeros bens que compõem o patrimônio histórico e artístico brasileiro, os bens móveis se destacam por sua significância, diversidade e pluralidade. São compostos por uma infinidade de bens em que valores históricos e culturais são atribuídos, como: esculturas, pinturas, tapeçarias, artesanatos, mobiliários, ferramentas, documentos, fotografias, filmes e registros audiovisuais, obras de arte, objetos antigos e do cotidiano, artefatos arqueológicos e bens relacionados à memória individual e coletiva. Tais elementos possuem como característica peculiar a condição de poderem ser deslocados de um local para outro, por isso a especificidade de sua nomenclatura. Calcula-se em aproximadamente 500 mil bens móveis o acervo brasileiro sob a proteção do IPHAN.

Em virtude da multiplicidade e da diversidade de objetos que compõem esse acervo, as informações que seguem ficarão restritas aos bens móveis de origem católica, produzidos nos períodos colonial e monárquico. Os bens móveis derivados do culto católico atendem pelo termo genérico de Arte Sacra, e são compostos de inúmeros **paramentos**, **alfaias**, indumentárias, esculturas, pratarias, mobiliários, dentre outros, elaborados nos mais diversos tamanhos e materiais. Esses objetos eram indispensáveis para o culto católico, além deles, há uma série de outros objetos, denominados testemunhos da fé, de origem popular ou erudita, que eram depositados nas igrejas, capelas, ermidas e oratórios como agradecimento de uma graça alcançada.

A ocupação religiosa do Brasil começa na segunda metade do século XVI, com a chegada de Ordens Religiosas, como os franciscanos, jesuítas, beneditinos e carmelitas e, com elas, a arte sacra européia. Do registro desses primeiros edifícios e objetos religiosos, pouca coisa chegou à contemporaneidade, no entanto, ainda é possível encontrar alguns bens móveis desses primeiros tempos de povoação.

O envio de bens móveis e integrados de Portugal para o Brasil se manteve no decorrer dos séculos, mesmo com o desenvolvimento das artes e ofícios no Brasil, nunca chegando a cessar por completo. Inicialmente, as Ordens Religiosas se instalaram nas capitanias litorâneas de São Vicente (São Paulo), Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia, legando um acervo rico e diversificado. A arte sacra acompanhou os colonizadores pelo interior do país,

se fixando e se adaptando aos locais onde a extração de ouro permitia uma ocupação mais duradoura.

A riqueza da exploração aurífera atraiu inúmeros mestres e artífices de Portugal que se deslocaram para o Brasil em busca de oportunidades de trabalho, criando as condições para o desenvolvimento de uma arte sacra híbrida. Esses mestres emigrados ensinaram seu ofício a outros futuros mestres nascidos na colônia, que adaptaram o vocabulário artístico europeu às especificidades regionais das áreas em desenvolvimento. O isolamento das regiões auríferas e o impulso econômico dado às capitanias já existentes propiciaram o desenvolvimento de uma arte sacra singular, de grande valor artístico, que se torna alvo de proteção federal já nos primeiros anos de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – atual IPHAN. Os textos a seguir versam sobre os principais bens de Arte Sacra, produzidos nos períodos colonial e monárquico e que podem ser encontrados em grande parte das igrejas, capelas, conventos e mosteiros tombados do país.

## ESCULTURA RELIGIOSA

Segundo Myriam Ribeiro, foram as expressões escultóricas (imagens sacras) que traduziram de forma mais adequada as representações religiosas católicas, pela sua capacidade de sugestão de figuras vivas. Outra característica da manufatura de imagens era a capacidade de a figura representada absorver as características e os traços fisionômicos das comunidades locais em que eram elaboradas. Como exemplo, se pode observar as madonas mulatas pintadas por Mestre Ataíde, em Minas Gerais, e os crucificados de marfim com olhos puxados, elaborados no Oriente, principalmente em Goa e Macau. Devido a essa peculiaridade, as esculturas sacras são consideradas por muitos autores a primeira das artes que reconheceu a singularidade do povo brasileiro em sua manufatura, incorporando as feições do mulato, do caboclo e do indígena e, paulatinamente, se afastando do biotipo europeu, em favor dos tipos regionais.



Figs. 65 e 66: Esculturas jesuítas e orientais. Imagem 65: retirada do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pag. 105. Imagem 66: retirada do catálogo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Pag. 59. Fotografia de Romulo Fialdini.

O texto que segue visa a fornecer os preceitos básicos que possibilitem o reconhecimento, mesmo que com certo distanciamento, das imagens sacras produzidas do século XVI ao XIX, expondo suas funções e evolução estilística.

## TIPOLOGIAS

Segundo a pesquisadora Myriam Ribeiro (1986), as imagens sacras são classificadas em quatro tipologias diferenciadas, levando em conta sua função - critérios esses adotados nos inventários promovidos pelo IPHAN. Segundo a autora, a função desempenhada pela imagem gera uma manufatura específica em relação ao tratamento técnico, iconográfico e estilístico que a peça irá receber.

A primeira tipologia são as **imagens retabulares**, de cunho devocional, presentes no trono ou nos nichos laterais dos retábulos de igrejas e capelas. Esta tipologia se caracteriza pela ênfase em sua expressão dramática, já que é concebida para ser vista à distância, em posição frontal. Devido à posição da imagem no retábulo, o esmero de sua talha e policromia se concentra em sua parte da frente, muitas vezes esse acabamento não acompanha sua face posterior.




Fig. 67: Escultura Retabular. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A segunda tipologia é denominada **imagem processional** ou **imagem de vestir**, são aquelas usadas em rituais litúrgicos a céu aberto (festas e procissões), feitas para serem observadas de vários ângulos em meio à multidão, o que exige maior expressão realista. Seu tamanho é próximo ao natural e, geralmente, apresentam cabeleiras naturais, olhos de vidro, roupas de tecidos e outros adereços. Podem ser de talha inteira ou possuir articulações que possibilitam a mudança de posição de partes do corpo, como braços e pernas, sendo usadas em comemorações distintas. Outra técnica utilizada na manufatura de imagens de vestir é denominada **"roca"**, que consiste em esculpir com esmero apenas as partes que ficarão aparentes, como braços, pernas e cabeça, sendo as outras feitas com uma armação de ripas cobertas por tecido.



Figs. 68 e 69: Esculturas Processionais. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A terceira tipologia é denominada **imagem narrativa** ou **grupos escultóricos**, são imagens que apresentam uma gestualidade não usual e só podem ser entendidas quando estão inseridas em seu conjunto. Essas imagens contam histórias ou representam cenas bíblicas, como a fuga para o Egito, em que aparecem representados Maria, José e Jesus como um bebê de colo; e, na volta do Egito, em que Jesus já é representado como criança de cinco ou seis anos, na companhia dos pais. Os grupos escultóricos também são usados nas mais importantes festas católicas, como nos presépios de Natal e nos Passos da Paixão de Cristo, na Páscoa.



Figs. 70 a 73: Grupo escultórico. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Por fim, a última tipologia se refere às **imagens de oratório**, destinadas ao culto familiar. No período colonial os oratórios tinham uso cotidiano, e os santos representados eram de devoção especial de determinada família, quase sempre em volta de um Cristo crucificado. Essas imagens podem ter dimensões variadas, correspondentes ao tamanho do oratório.



Fig. 74: Imagens de Oratório. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**FATURA**

Além da diferenciação por função, as imagens diferem com relação a sua fatura, podendo ser classificadas como **eruditas**, **populares e de fronteira**. As imagens eruditas seguem um cânone ou um programa específico relacionado ao seu estilo. Este programa se baseia na busca de um ideal artístico, uma melhor forma de representar, e é determinado pelo ambiente artístico cultural presente em cada época e lugar.




Figs. 75 e 76. Escultura erudita. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

As **imagens eruditas** apresentam como características o conhecimento das diversas proporções do corpo e suas articulações, o que promove uma coerência anatômica na escultura. É a boa relação entre as partes do corpo que determina o êxito na confecção do panejamento, fazendo-o se ajustar aos seus contornos. Muitas vezes, a questão da erudição e dos modelos seguidos é fundamental para que se possa verificar a procedência da imagem, permitindo definir se foi manufaturada por um artista nacional ou estrangeiro. No entanto, Eduardo Etzel (1979) afirma que toda imagem que no decurso de sua história teve assento nos locais de oração e foi objeto de adoração e culto por parte dos fiéis, não importando sua origem, é considerada brasileira.

O autor destaca alguns pontos que podem ser observados em uma imagem erudita. A partir da análise de aspectos como o movimento da imagem, atitude e roupagem, pode-se indicar sua época e procedência.

1. O primeiro passo de um exame detalhado deve ser virar a peça e observar sua face interior, para averiguar o material de que foi feita: madeira, barro, marfim, gesso, osso, pedra, mármore, cera, etc. Para melhor percepção dos principais materiais em que eram confeccionadas, observar o texto abaixo, no tópico Técnica.
2. Os cabelos também são um importante indicativo de época e procedência. Segundo Etzel, nos séculos XVI e XVII, a grande maioria das imagens femininas tem a cabeça descoberta e os cabelos soltos, caídos sobre os ombros e as costas, representados geralmente com madeixas grossas de sulcos profundos e verticais, tanto na madeira quanto no barro. No século XVIII era costume fazer a cabeça de imagens femininas cobertas com um manto ou véu, com o cabelo em tranças aparecendo somente ao lado do rosto. Nesse período, as cabeleiras, quando ficavam à mostra, tornaram-se muito elaboradas, com uso de laços de fita, trançados ou caindo em rebuscadas mechas. No século XIX, o uso do véu ou manto permanece, mas as cabeleiras voltam a ser contidas, sem a movimentação do período anterior.
3. Ainda segundo o autor, devem ser examinadas algumas atitudes das imagens, a começar pelo rosto: deve-se observar se os olhos são de vidro ou não, usados a partir de 1738. As imagens dos séculos XVI e XVII possuem rostos rechonchudos e estáticos, substituídos pela expressão de êxtase ou sofrimento das imagens do XVIII. No século seguinte, a expressão é de calma e serenidade. A atitude dos braços e mãos acompanha as expressões do rosto, mais contidos nos séculos XVI e XVII, mais agitados no século seguinte, voltando a ficar contidos no século XIX.
4. A atitude dos braços, das mãos e do rosto está de acordo com a atitude do panejamento. Este, em geral, é mais simples nos séculos XVI e XVII, utilizando vestes lisas, caídas, com poucas dobras e pregas que, geralmente, são retas, sem maiores movimentos, o que lhes dá um aspecto simplificado. O panejamento das imagens do XVIII é de uma concepção ilusória, em um movimento profuso e irreal. Essa movimentação se apóia mais na fantasia do artista do que na realidade de uma roupagem. Utilização de pregas e dobras em diagonais, com as sobras do tecido, em um movimento esvoaçante, associada às expressões do rosto e das mãos, conferem

grande dinamismo às imagens do período. No século seguinte, o panejamento fica mais contido, com poucas pregas e dobras, geralmente em caimento vertical.

5. As bases devem ser examinadas também com certa atenção. Excetuando alguns artífices, como Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus, que, em meados do século XVII, já colocavam querubins nas bases de suas Virgens. De forma geral, até o final do século XVII, quando havia bases, essas eram simples, usadas apenas como suporte para as imagens. Com a tendência ao movimento e dinamismo, começam a aparecer, a partir do último quartel do século XVII, as bases com um querubim central. Mais tarde, os querubins passam a aparecer em número de três, arrumados de forma simétrica, com um ao centro e os restantes nas laterais. Com a chegada do século XVIII, as bases começam a atingir um grande dinamismo, principalmente nas imagens das Virgens, com grande número de cabeças de anjos, às vezes anjos inteiros, dispostos de forma desarrumada e assimétrica. No século XIX, voltaram a ser mais simplificadas. No entanto, sempre houve, em todos os períodos, a utilização de bases lisas e simples.
6. Estofamento é o tratamento de pintura sobre a folha de ouro, aplicado às partes que representam a vestimenta da imagem, para dar a noção de tecidos nobres. Segundo Etzel, as imagens eruditas de barro (terracota) do século XVII utilizavam cores lisas e sóbrias e não possuíam douramento. As imagens de madeira do mesmo período seguiam um processo semelhante e, raramente, tinham aplicação de folhas de ouro. O estofamento propriamente dito só começa a ser comum nas imagens do século XVIII, e compreende todo o processo de pintura, incluindo as aplicações das bases de preparação, folhas de ouro e policromia (pintura). O autor afirma que a técnica do estofamento foi o acabamento do século XVIII por excelência. A partir das primeiras décadas do século XIX, o douramento se reduz ao máximo, muitas vezes com o uso de purpurina ao invés de folhas de ouro, as cores das pinturas das partes de tecido voltam a ser lisas e uniformes.



Fig. 77: Escultura popular. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

As **imagens populares** possuem uma grande variação, são frutos de um conhecimento empírico que não segue os cânones das imagens eruditas, devido à falta de instrução e formação acadêmica de seus artífices, homens do povo e não, artistas eruditos. As imagens populares não possuem nenhum atributo de época, não sendo permitido visualizar uma trajetória regular e evolutiva em termos estilísticos em sua produção. Ainda segundo Etzel, as imagens populares variam seu aspecto desde as boas imitações de imagens eruditas, à repetição grotesca e caricata. As imagens populares falavam aos devotos mais por seu simbolismo do que por sua aparência. Em linhas gerais, podemos definir como características das imagens populares:

1. A desproporção anatômica, com cabeças, pés e mãos grandes e o tronco avantajado.
2. Em geral, são estáticas, sem a insinuação de movimento ou atitude, presente nas imagens eruditas.

3. As pinturas geralmente são lisas, de material grosseiro e impróprio, o santeiro popular usava na policromia as tintas e pigmentos que chegavam ao interior, quando não fabricavam suas próprias cores com recursos locais.
4. Ocorrem criativas adaptações iconográficas ligadas ao cotidiano do interior, como São Pedro, que, ao invés de carregar as chaves na mão, as carrega em um cordão pendurado no pescoço, ou a Virgem, com Jesus, representados como tendo a mesma idade.
5. Não utilizam olhos de vidro, pela ausência de conhecimento técnico necessários para sua colocação.
6. Os santeiros populares, além de responsáveis pela manufatura de imagens de pequeno e médio portes, trabalhavam com as reformas de santos, elaboração de ex-votos e das peças de cunho popular do Divino Espírito Santo.



Figs. 78 e 79. Esculturas intermediárias. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Existem ainda situações limítrofes, na medida em que as imagens eruditas vão se simplificando, ao adentrar o século XIX, e as imagens populares, se aperfeiçoando. Encontramos uma faixa de peças que ficam entre o erudito e o popular denominadas imagens

de fronteira. Nessas imagens, a policromia pode se mostrar suntuosa, com uso folhas de ouro e delicadas flores, e a talha demonstrar uma tendência para o popular. Esta circunstância se justifica pelo fato de geralmente existirem dois artistas distintos trabalhando em uma mesma peça, um responsável pela talha e outro, pela policromia e douramento.

## A TÉCNICA

### Suporte

O material utilizado para dar suporte à manufatura de imagens sacras variava de acordo com a região, geralmente, eram utilizados barro, pedra, marfim, madeira e, a partir do final do século XVIII, novos materiais, como a porcelana, e o gesso, no século XIX. No Brasil, foram o barro e a madeira os principais materiais utilizados. As primeiras imagens da colônia, nos séculos XVI e XVII, foram elaboradas em barro (terracota), sendo possível a ocorrência de algumas imagens de madeira na região costeira. Segundo Myriam Ribeiro, os jesuítas, devidos às peculiaridades de suas atividades missionárias, utilizaram a madeira como suporte de suas imagens, logo no início da colonização.



Figs. 80 e 81: Imagens de terracota. Retiradas do livro *Arte Barroca: Mostra do descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pag. 89.

Segundo Eduardo Etzel, se a atividade de modelar com o barro atraía leigos e curiosos para o ofício de imaginária, dada a plasticidade e a facilidade do material, a utilização da madeira já exigia um artista experiente, que conhecesse as ferramentas e as especificidades do material. No Brasil, este conhecimento só se desenvolve nos finais do século XVII e início do XVIII, em virtude do grande afluxo de riquezas e o amplo crescimento demográfico da colônia, que atrai diversos artífices e artesãos da metrópole. As principais características das imagens de barro, se comparadas às imagens de madeira dos séculos XVII, XVIII e XIX, e às de gesso dos séculos XIX e XX, são: peso muito superior; a temperatura do material é mais baixa; a gestualidade da imagem é mais contida, devido à fragilidade do suporte; não apresentam panejamento ou membros soltos ou descolados do bloco principal; as imagens de grande porte, ao sofrerem pequenas batidas com as mãos, produzem um som oco, devido à cavidade que possuem no interior da peça principal. Segundo Etzel, as imagens populares geralmente são elaboradas em barro cru ou pouco queimadas, dada a precariedade dos locais onde eram elaboradas. Geralmente, as imagens em barro possuem uma forma hierática e piramidal; a cor do barro pode variar do esbranquiçado ao vermelho; é possível perceber o suporte no qual a imagem foi elaborada, inclinando-a e observando sua parte inferior.



Fig. 82: Escultura em madeira. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

No Brasil, a partir de meados do século XVII, a madeira passa a ser um material cada vez mais utilizado na manufatura de imagens. As vantagens proporcionadas pela utilização da madeira estão no seu alto índice de resistência, isolamento térmico e acústico e os excepcionais resultados alcançados. No Brasil, as madeiras mais utilizadas foram o cedro, a canela, o vinhático, o pinho-do-paraná, o cambará e o jacarandá. Uma das formas de saber a origem de uma imagem sacra é o exame da madeira, por serem distintas as espécies nativas nas colônias americanas, africanas e asiáticas e as madeiras européias.

Um aspecto peculiar na manufatura das imagens de madeira é a cravação dos olhos. Estes poderiam ser apenas esculpidos e pintados ou confeccionados em vidro. O objetivo da incrustação dos olhos de vidro também era o de aproximar as representações do realismo do olho humano. Por meio de um corte preciso, o escultor abria a cabeça da escultura em sentido vertical ou em forma de L em direção a nuca, removia-lhe a face, escavava a parte interna na cabeça e as órbitas, onde seriam colocados os olhos. Os olhos eram fixados com cera, em seguida, a face era fixada à cabeça por meio de adesivo de origem animal e cravos. Nas imagens mais elaboradas, ainda poderia ser escavada e esculpida a boca, para colocação de língua e dentes. É comum observar que a maioria das imagens possui um pequeno orifício, de formato circular, escavado no alto da cabeça, para a colocação do resplendor ou coroa. Muitas vezes, nas imagens femininas, há perfurações nos lóbulos das orelhas e no pescoço, para o encaixe de brincos e colares.

**Policromia (pintura)**

As imagens sacras são a união de duas artes distintas, a escultura ou modelagem e a pintura. Ao escultor cabia apenas esculpir a imagem, e o policromador as pintava conferindo-lhe um aspecto mais realista. A camada de tinta aparente nas esculturas é denominada policromia, muitas imagens não recebiam sua pintura logo após a sua confecção, podendo demorar alguns meses, ou até mesmo ser aplicada anos depois. Como de costume nos países católicos, é recomendado que a representação do santo tenha sempre dignidade, por isso, muitas vezes as imagens mais antigas passavam por sucessivas repinturas, que nem sempre tinham a qualidade da pintura original.



Figs. 83 e 84: Policromia e carnação. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Segundo Myriam Ribeiro, duas técnicas principais foram usadas na policromia (pintura) das imagens coloniais: a encarnação (tinta à base de óleo), para as partes visíveis do corpo, e o estofamento (tinta à base de têmpera), para os panejamentos (roupas) e acessórios da indumentária. As principais técnicas utilizadas para se trabalhar em imagens com douramento eram o esgrafiado ou "sgrafito", puncionamento, pastiglia e a pintura a pincel.

O esgrafiado consiste na superposição de uma camada de pintura colorida sobre a folha de ouro e depois sua retirada, com um estilete, em determinadas áreas, deixando o ouro à mostra e formando desenhos.



Fig. 85: Esgrafiado. Imagem retirada do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pag. 267. Imagem 232, fotografia de Pedro David.

A técnica de puncionamento era realizada com uma espécie de carimbo metálico sobre o douramento já aplicado, deixando marcas em baixo-relevo.



Fig. 86: Punção. Imagem retirada do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pag. 275. Imagem 240, fotografia de Pedro David.

A técnica da pastiglia consiste na confecção de relevos ornamentais, geralmente feitos com gesso ou tecido. Eram utilizados na base de preparação para, em seguida, ser aplicado o douramento, formando um alto-relevo.



Fig. 87: Pastiglia. Imagem retirada do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pag. 33. Imagem 8. Fotografia de Pedro David.

A pintura a pincel é feita diretamente sobre a folha de ouro. Como ornamentos, ainda são aplicados tecidos, cabelos humanos, rendas douradas, pedras, resinas e madrepérola. Na fase de sua policromia, eram colocados os olhos de vidro, lágrimas e gotas de sangue de resina, e tudo mais que contribuía para o realismo das imagens.



Figs. 88 e 89: pintura a pincel e rendas metálicas. Imagens retiradas do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pags. 189 e 234. Imagens 143 e 234. Fotografia de Pedro David.

## ESCOLAS REGIONAIS

Segundo Myriam Ribeiro e Eduardo Etzel, poucas imagens das capelas e igrejas dos pequenos povoados do século XVI chegaram à atualidade, estando esses poucos exemplares espalhados por igrejas e museus da Bahia, São Paulo e Espírito Santo. No século seguinte, as maiores produtoras de imagens sacras foram as oficinas conventuais que ficavam no litoral, de Belém do Pará a São Vicente, atual São Paulo.

Em razão do fácil acesso pelo litoral, da tradição das próprias Ordens Religiosas e da influência direta das importações de imagens portuguesas, a produção dessas escolas pouco se diferenciou dos padrões iconográficos e estilísticos da metrópole nos primeiros séculos de povoação do Brasil. Podemos citar como primeiras zonas produtoras de imagens sacras, já no final do século XVI e durante o século XVII, as capitanias de São Vicente (São Paulo) e de Pernambuco. A partir de meados do século XVII até meados do século XVIII, a imaginária baiana se destacou. Os principais centros produtores de imagens sacras no século XVIII foram as regiões que detinham o poder político e econômico, e que podiam sustentar artífices de renome com grandes obras e encomendas, como: Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão. Em menor escala, pode-se falar da imaginária popular paulista e da atuação do artista Veiga Vale, em Goiás.

As oficinas de imaginária baiana alcançaram grande desenvolvimento, espalhando suas imagens por quase todas as capitanias da colônia. Suas características são: excelente qualidade técnica, refinamento dos gestos e atitudes, movimentação erudita do panejamento e a policromia em cores vivas com grandes florões realçados por punções de desenhos variados. As policromias mais elaboradas incluíam a pintura de motivos ornamentais sobre esses florões dourados e delicados arranjos de flores. O douramento é vibrante, de efeito vistoso e atraente. Os crucifixos são de grande dramaticidade e as imagens femininas possuem rostos suaves e ingênuos. Com o desenvolvimento da indústria da imaginária baiana, a partir de meados do século XVIII, e o grande número de encomendas, essas imagens passam a ser largamente exportadas para outras colônias e começam a ser fabricadas em série. Esse mercado prejudicou a qualidade técnica das imagens baianas, criando fórmulas e soluções padronizadas.





Figs. 90 e 91: Esculturas baianas. Imagens retiradas do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pags. 119 e 124. Fotografias de Bauer Sá e Juninho Motta.

Em Pernambuco ocorre uma grande diversificação regional das escolas de imaginária estabelecidas nos principais núcleos urbanos do estado. As imagens pernambucanas têm como

características mais evidentes a compleição de fortes corpos, envoltos em panejamentos amplos e movimentados, com projeções laterais de véus e mantos, geralmente em direções contrastantes. A policromia é de grande apuro técnico, incluindo, na maioria das vezes, o douramento integral da peça por baixo da camada de pintura. O trabalho ornamental em pintura utiliza um delicado e complexo trabalho de esgrafiado conhecido como "caminhos sem fim", ou ainda podem aparecer motivos geométricos e florais. As expressões fisionômicas das imagens pernambucanas são individualizadas, com grande variedade de modelos que vão das amatronadas madonas de Goiânia, com queixos duplos e faces largas, aos rostos delicados e ingênuos das imagens de Olinda. As imagens de Recife apresentam maior diversidade face ao grande número de imagens Portuguesas que ali aportaram e serviram de inspiração aos artífices locais.



Figs. 92 e 93: Esculturas pernambucanas. Imagens do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pags. 153 e 154. Fotografias de José Ronaldo e Breno Laprovitera.

No início da exploração do território mineiro, já estavam consolidadas no Brasil importantes escolas regionais produtoras de imagens sacras. A imaginária mineira não

conheceu a padronização de suas contemporâneas baianas. Em Minas Gerais ocorreu uma ampla diversificação, estimulada pelo isolamento de suas regiões, que eram separadas por grandes distâncias e tortuosos caminhos que ligavam os arraiais e vilas mineiras. Esse isolamento também dificultou a importação ou encomendas de bens sacros de Portugal ou de outras regiões litorâneas. Alguns aspectos distintivos das imagens mineiras são a originalidade das peças, que não apresentam aspectos repetitivos. As imagens mineiras são geralmente mais sóbrias que as litorâneas e sua policromia e douramento são mais discretos, com certa uniformidade de cores. Nas feições aparecem certa ingenuidade e taciturnidade. O panejamento possui grande movimento, nem sempre com um caimento lógico. Além das imagens de cunho erudito, há a ocorrência de um grande número de imagens sacras de pequena dimensão, elaboradas por santeiros populares.





Fig. 94 e 95: Esculturas mineiras. Imagens retiradas do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pags. 132 e 138. Fotografias de Eduardo Eckenfelds e Juninho Motta

Com relação à produção de imagens sacras no Rio de Janeiro, um problema se interpõe: o grande número de imagens importadas de Portugal revela um comércio mais intenso do que em qualquer outra região. Outro problema é a presença constante de escultores portugueses trabalhando na cidade. O resultado é a forte característica da imaginária portuguesa, sendo difícil distinguir as imagens importadas das elaboradas na região.





Fig. 96 e 97: Esculturas portuguesas. Imagem 112, retirada do catálogo do *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. Pag. 92. Fotografia de Romulo Fialdini. Imagem 113, retirada e do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pag. 81. Fotografia de Juninho Motta.

A imaginária do Maranhão, já em meados do século XVIII, apresenta uma série de características distintivas. As esculturas apresentam uma estatura baixa, ficando um pouco atarracadas e roliças.  Possuem faces largas e olhos pequenos, queixos duplos e, como

característica mais marcante, as vastas cabeleiras repartidas ao meio, escorrendo pelos ombros e costas em cascatas de cachos sinuosos e independentes. Myriam Ribeiro alerta sobre a influência das imagens em marfim importadas do oriente, que poderiam ter servido de modelo para as vastas cabeleiras das imagens maranhenses. Essas cabeleiras não se restringem às figuras femininas.



Figs. 98 e 99: Esculturas do Maranhão e Grão Pará. Imagens retiradas do livro *Arte Barroca – Mostra do Descobrimento*, de Myriam Ribeiro. Pags. 165 e 167. Fotografias de Paulo Santos e Albani Ramos.

**ESTILOS**

Segundo Adriano Ramos, as imagens seiscentistas apresentam uma composição vertical, com corpos desproporcionais e cabeças rígidas. O eixo central passa pela cabeça e por entre os pés; a expressão é grave e marcante, sendo que, no final desse século, torna-se mais suave e comedida. Os olhos são pintados no barro ou na madeira; a cabeleira se faz em sulcos paralelos e ondulados e termina de forma abrupta ou escorrida, em mechas separadas. O panejamento se faz de forma vertical, com grande quantidade de sulcos formando pregas ou plissados, evoluindo para terminações em ângulos de cunho mais realista. A policromia tem tons escuros. A partir de meados do século XVII, há predominância das cores vermelha,

branca e verde. Surgem ainda as rendas metálicas, mas o douramento é comedido. As bases, no início do século,quando apareciam, eram singelas e em forma de bolacha. Já no final desse mesmo período, passa a figurar na base a imagem de um querubim central. Os materiais mais utilizados são a madeira e a terracota. German Bazin identifica essas imagens dos seiscentos no Brasil como sendo de estilo maneirista.



Figs. 100 a 102: Esculturas do século XVII. Imagens 100 e 101 retiradas do livro *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. Pags. 48 e 34. Fotografias de Romulo Fialdini.
A imagem 102 pertence ao Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A partir da do final do século XVII até as primeiras décadas do século XVIII, as esculturas produzidas na colônia seguem as tendências do estilo "Nacional Português". Nesse período, as imagens começam a se movimentar, abandonando sua posição rígida. A composição ainda é abaulada e geométrica; a cabeça se torna mais proporcional e há uma pequena movimentação de braços e pernas. O eixo central ainda passa da cabeça por entre os pés, a expressão começa a incorporar sentimentos, se tornando mais emotiva e teatralizada. Os olhos continuam a ser pintados no suporte e o cabelo se torna mais vivo, irregular e detalhado. O panejamento já começa a se movimentar, mas ainda permanece junto ao corpo.

Há a utilização de douramento nas técnicas de esgrafiado, rendas metálicas e pastiglia. Nas bases, surgem as volutas e há emprego rotineiro de querubins distribuídos de forma simétrica.



Figs. 103 a 105: Esculturas dos séculos XVII/XVIII. Imagem 103 foi retirada do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pag. 152. Fotografia de Pedro Daivid. A imagem 104 foi retirada do catálogo do *Museu de Arte Sacra de São Paulo*. Pag. 35. Fotografia de Romulo Fialdini. A imagem 105 pertence ao Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A partir da terceira década dos setecentos, há uma grande evolução na talha das imagens sacras. Acompanhando as inovações dos retábulos barrocos, estilo Dom João V, ocorre o que Myriam Ribeiro coloca como um dos momentos mais originais da história da Arte Sacra na colônia. Inicia-se uma grande diferenciação regional, que terá seu apogeu no estilo seguinte, quando cada localidade desenvolve um estilo próprio de talha. Em linhas gerais, as imagens se tornam mais ricas, bojudas e sinuosas; suas composições são agitadas, com os braços em movimento. O eixo central deixa de dividir a peça simetricamente passando pela cabeça e um dos pés, geralmente o esquerdo. O panejamento se movimenta deslocando-se do corpo, dando equilíbrio à composição. São comuns os drapeados, plissados e pregas em um deslocamento ilusório. Há uma forte emoção nas expressões e nos gestos, em um dramático jogo teatral. Os olhos de vidro passam a ser usados a partir de 1738, e podiam ser também confeccionados em casca de ovo, mica ou pintados no suporte. Os cabelos assumem um complexo e agitado penteado, com tranças e laços elaborados de forma rebuscada. Há um farto douramento nas peças e utilização de várias técnicas para se trabalhar sobre o ouro, como esgrafiado, pastiglia,

punção, rendas e marchetado. A policromia ainda se faz em tons fortes, como marrons, verdes, vermelhos e azuis. Os motivos estampados são flores, folhas de acanto, angras e volutas. As bases se tornam volumosas e há presença assimétrica de querubins dispostos entre nuvens e volutas.



Figs. 106 a 108: Esculturas de meados do século XVIII. Imagens 106 e 108 pertencem ao Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro. A imagem 107 foi retirada do livro *Devoção e Arte*, de Beatriz Coelho. Pag. 185. Fotografia de Pedro Daivid.

A partir do terceiro quartel do século XVIII, elementos do estilo rococó passam a figurar nas obras em talha. Há um grande desenvolvimento nos regionalismos – como nunca antes fora visto - e o aparecimento de uma geração de mulatos nascidos na colônia, que assimila rapidamente o novo gosto. Dentre esses mestres estão os grandes gênios do "barroco nacional", como Antonio Francisco Lisboa, Francisco das Chagas e Mestre Valentim. O uso das imagens de vestir se populariza com o crescimento das Ordens Terceiras carmelitas e franciscanas. Devido à regionalização, há uma grande variação entre os aspectos estilísticos na escultura do período. Em linhas gerais, podemos afirmar que a composição ficou mais leve e elegante e as imagens se tornaram mais esbeltas e alongadas. O eixo central passa pela cabeça e um dos pés - em geral, o esquerdo –, o que confere movimento à imagem. A expressão permanece teatralizada, com feições ingênuas e alegres. Os olhos são amendoados e seguem o mesmo padrão construtivo do período anterior. Os cabelos continuam agitados, com volutas e uso de fitas e tranças, o panejamento fica mais colado ao corpo com

movimentos amplos. As pregas dos mantos se tornam mais diagonais. As cores se tornam mais vivas e os motivos representados são flores de malabar, leques, escamas e espirais. O uso do douramento é abrandado, tornando as imagens mais sóbrias. Nas bases, ainda são usados querubins colocados de forma desarrumada, geralmente nas imagens das virgens. Em muitos casos, as bases se tornam retilíneas e simples, pintadas com uma técnica denominada escaiola ou faiscado, que imita o mármore. O material mais utilizado é a madeira. Com o aparecimento das maquinetas ou lapinhas, denominações populares dos oratórios estilo Dom José I, populariza-se o uso da talcita e da pedra-sabão, que confere uma aparência de porcelana às imagens. As características da pintura rococó permanecem até meados do século XIX, muitas vezes associada à talha de estilo neoclássico.



Figs. 109 a 111: Esculturas dos séculos XVIII/XIX. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

No século XIX, as imagens de vestir perdem seu prestígio e popularidade, apesar de serem usadas até hoje em procissões. Grande parte é substituída por imagens de gosto neoclássico, inspiradas na arte renascentista de fonte greco-romana. Há uma diminuição no número de profissionais do ramo e uma maciça importação de imagens da Europa, confeccionadas em gesso com utilização de moldes. Em linhas gerais, há um retorno à

verticalidade, com o eixo central passando novamente da cabeça por entre os pés. As imagens perdem a teatralidade e as expressões se tornam mais frias. Os cabelos e o panejamento perdem a ousadia. A policromia aos poucos vai perdendo sua riqueza, força e expressividade. O uso do douramento se reduz ao máximo, até desaparecer ou ficar circunscrito a frisos que percorrem as extremidades do panejamento. Há a utilização de novos materiais, tais como ligas metálicas e gesso. As bases se tornam padronizadas, octogonais ou retilíneas, geralmente com quinas chanfradas. Em algumas igrejas coloniais, ainda se encontram em seu assento exemplares de imagens confeccionados em madeira de estilo neoclássico, mas a predominância é de imagens de gesso, feitas em moldes, com características industriais.



Figs. 112 a 114: Esculturas do século XIX. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

## ATRIBUTOS E COMPLEMENTOS

As imagens religiosas muitas vezes são compostas de inúmeros complementos e atributos, que são utilizados para que o fiel possa reconhecer e homenagear o santo de sua devoção.

Por complementos entendem-se os objetos que são dispensáveis para o reconhecimento da representação iconográfica da imagem. Esses complementos eram doados a uma imagem sacra por fiéis.  Era costume, no dia da festa do santo padroeiro de determinada comunidade, ornar suas imagens com os tecidos mais finos e as jóias de maior valor para levá-las em procissão pela cidade. Com o passar dos anos, algumas imagens foram acumulando uma grande quantidade de acessórios, formados por coroas de ouro e prata cravejadas de pedras preciosas e semipreciosas, broches, brincos, anéis, colares, rosários e terços dos mais diversos metais, além de mantos, capas, roupas de tecido adamascado ou bordadas a ouro. O hábito de adornar imagens sacras era tão corriqueiro no período colonial, que seria difícil encontrar uma devoção que não possuísse uma coroa ou resplendor de ouro ou prata, além de outros complementos em ourivesaria. Por serem de uso quase que geral, de fácil remoção e transporte, e por conservarem seu valor como metal além de seus valores artísticos e históricos, os resplendores e coroas foram as primeiras obras a serem furtadas e roubadas de igrejas e museus.





Figs. 115 a 121: Complementos de imagens sacras. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Atributos são todos os objetos necessários para a identificação de uma determinada devoção, definindo aspectos particulares que possibilitariam seu reconhecimento. Os atributos podem definir um aspecto geral da representação, como a palma do martírio (para santos martirizados), o livro (para confessores e doutores da igreja) e o lírio (sinal de pureza para homens e virgindade para mulheres). Esses pequenos elementos fornecem algumas pistas sobre a vida do santo representado, no entanto, é o atributo específico que fornece identidade à representação do santo. Os atributos específicos representam uma característica peculiar do santo, geralmente associado a uma passagem de sua vida, ou, no caso dos martirizados, os instrumentos usados em sua tortura. Como exemplos, podem ser citados: o cachorro com um pão na boca, ao lado de um homem com a perna ferida, característica de São Roque; o carneiro que acompanha um homem, característica de São João Batista; uma mulher carregando um cálice ou bandeja contendo dois olhos, características de Santa Luzia.

Esses atributos de santos poderiam vir entalhados na própria imagem ou em peças avulsas de madeira ou em metais preciosos. Os mais comuns de serem encontrados são: báculos, livros, pombos do Divino Espírito Santo, pequenas facas, punhais e espadas, balanças, palmas do martírio, flor-de-lis, torre, cálice, bastão, bigorna, boi, buquê de rosas, burro, cão, caveira, cavalo, cervo, cetro, chaves, chicote, cibório com hóstia, círio, concha, correntes, crucifixo, elmo, escada, escudo, flecha, galo, grelha, harpa, lança, lírio, rosário, serpente, setas na boca e ouvido, sineta, etc. As dimensões dos atributos e complementos são proporcionais ao tamanho da imagem. Abaixo, alguns atributos passíveis de serem encontrados nas imagens sacras das igrejas do período colonial.



Figs. 122 a 126: atributos de santos. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

## ORATÓRIOS



Figs. 127 e 128: Oratório. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A história da manufatura de oratórios domésticos no Brasil ainda permanece em grande parte desconhecida. No entanto, o uso do oratório em residências, sacristias e até mesmo nas ruas era geral. Considerando que os tortuosos caminhos do Brasil, Colônia e Império, muitas vezes impediam o devoto de frequentar a missa, os oratórios possuíam a função de suprir suas necessidades espirituais. Por serem de uso geral, suas tipologias variavam muito, dos pequeninos oratórios, para serem pendurados no pescoço do fiel, às ricas ermidas, que ocupavam um cômodo inteiro das antigas casas de fazenda.

Figs. 129 e 130: 129 - Cena de missa em frente a um oratório ermida; 130 - oratório pingente.
Imagens retiradas do site do Museu do Oratório, localizado em Ouro preto - MG - www.oratorio.com.br

Ângela Gutierrez afirma que esses objetos foram indispensáveis nas bandeiras e tropas que chegavam pela primeira vez ao interior do Brasil. Nas igrejas coloniais, geralmente são encontrados em cima do arcaz da sacristia, acostados em bancos pelos corredores ou embutido em paredes.



Fig. 131: Oratório de parede. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Destacam-se ainda os oratórios bala, chamados assim por se assemelharem a balas de cartucheira, e os oratórios de esmoler, que eram pendurados no pescoço ou no lombo de animais que acompanhavam os esmoleiros e pedintes, na arrecadação de fundos a pedido de confrarias e irmandades.



Figs. 132 e 133: Oratório de esmoler e oratório bala. Imagens retiradas do site do Museu do Oratório, localizado em Ouro preto – MG. www.oratorio.com.br/

Ainda se destacam os famosos oratórios Dom José I, de manufatura tipicamente mineira, datados do final do século XVIII e início do XIX. Sua produção alcançou grande prosperidade. Como afirmou Eduardo Etzel, essa tipologia de oratórios foi exportada para outras capitanias, o que justifica sua presença em grande parte das cidades coloniais brasileiras, especialmente as da Bahia.




Fig.134: Oratório Dom José I, ou maquineta. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

## O OFÍCIO DA PRATA

Objetos elaborados em metais nobres foram empregados desde o início do culto cristão. No ano de 787, na reunião do sínodo de Reims (França), foi determinado que todo cálice e patena deveriam ser de ouro ou de prata, sendo permitido somente em casos de pobreza extrema o uso do estanho, mas nunca materiais como vidro, madeira, ferro ou bronze. As primeiras peças de ouro e prata chegaram ao Brasil Colônia por volta de 1550, para dar suporte aos rituais litúrgicos das povoações do Nordeste.

Segundo Pietro Maria Bardi, foi na Bahia que aportaram os primeiros artífices da Colônia. O autor afirma que esses primeiros prateiros logo se adaptaram ao ambiente diverso sem grande compromisso com a perfeição, tornando-se satisfatória a manufatura de objetos de qualidade inferior.



Fig.135: Prato de prata do século XVI/XVII. Imagem retirada do livro *A Arte da Prata no Brasil*, de Pietro Maria Bardi. Pag. 87. Fotografia de Luiz Sadaki Hossaka.

Bardi afirma ainda que as alfaias mais antigas, apresentadas em uma exposição sobre os 500 anos de arte no Brasil, no ano de 1979, são de um estilo simples e um ornato severo. No entanto, as peças identificadas por Dom Clemente da Silva Nigra, registradas no Catálogo dos Abades do Mosteiro de São Bento, do Rio de Janeiro, datadas do início do século XVII, já atestam a presença de ourives, provavelmente portugueses, de grande apuro técnico, trabalhando na Colônia.



Figs. 136 e 137: Naveta e cálice, ambos do início de sec. XVII. Imagens retiradas do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pags. 64 e 66. Fotografias do autor.

Com o crescimento populacional resultante do desenvolvimento da indústria açucareira do Nordeste, a demanda por objetos de prata se multiplica. Durante o século XVII, muitos ourives de confiança são trazidos pelas Ordens Religiosas para prestar trabalhos nas igrejas de Salvador, Olinda e Rio de Janeiro. Esses profissionais tinham como principais encomendas a confecção de jóias, objetos litúrgicos e domésticos, como garfos, colheres, pratos, jarras, entre outros. Bardi afirma que as primeiras peças de prata elaboradas na Colônia privilegiavam a função em detrimento da ornamentação, reduzindo as formas dos objetos ao essencial para seu uso. Ainda segundo o autor, nos primeiros dois séculos de povoamento, o ofício da prata se dava principalmente por meio de alguns irmãos da Companhia de Jesus (jesuítas), monges artífices da Ordem de São Bento, ourives portugueses que emigraram para a Colônia e escravos islâmicos provenientes do alto Sudão, que aportaram na Bahia trazendo seus conhecimentos de fundição de metais. A atuação dos ourives do século XVII e o desenvolvimento dos núcleos urbanos da Colônia possibilitaram a formação de uma nova geração de artífices, aqui nascidos, que incluía negros e pardos.

A crescente demanda por obras de arte e o desenvolvimento das cidades coloniais contribuíram para o aumento do número de artífices que sabiam manusear o metal. Se contrapondo ao número crescente de profissionais que se espalharam pelas diversas povoações do país, a metrópole tentou a todo custo conter o desenvolvimento deste ofício. Em 1698, foi baixada uma proibição no Rio de Janeiro limitando o número de ourives nas cidades coloniais a três indivíduos. Essa lei foi reafirmada, segundo Francisco Marquez dos Santos, por meio da Carta Régia de 26 de setembro de 1703, que determinava a apreensão das ferramentas dos ourives excedentes. Dada a necessidade da mão de obra desses artífices para a manufatura de diversos objetos de uso cotidiano ou para rituais, essa lei foi levada com certa complacência pelos vice-reis.

Egydio Colombo Filho afirma que, entre 1725 e 1730, existiam 61 oficiais ourives ativos na Bahia. Em 30 de julho 1766, por determinação de Carta Régia, se manda prender e incorporar aos regimentos das cidades de Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco todos os oficiais e aprendizes de ourives que fossem solteiros ou pardos forros. Essa proibição, e a incorporação de alguns ourives nas tropas, ajudaram a desenvolver a ourivesaria em outras regiões do Brasil, principalmente por meio dos regimentos que reforçaram as fronteiras do sul. Segundo Franceschi, esses ourives ajudaram a estabelecer, junto com os profissionais que atuavam na Bacia do Prata, as bases da ourivesaria gaúcha. Egydio

Colombo Filho afirma que, nesse mesmo ano, são demolidas cerca de 158 oficinas de ouro e prata no Brasil. José Gisella Valadares informa que este número se refere apenas às ourivesarias destruídas na Bahia. Apesar da ilegalidade, em um levantamento feito pelo intendente geral a pedido do 5° vice-rei, o Conde de Resende, no final do século XVIII, foram observadas as presenças de 375 mestres e 1.500 oficiais, totalizando 1.125 famílias e 3.000 indivíduos, trabalhando com ourivesaria apenas na Cidade do Rio de Janeiro, que ficariam sem trabalho caso se fizessem cumprir as ordens da Carta Régia de 1766. Essas medidas limitadoras da profissão de ourives e prateiros levaram o ofício para certa clandestinidade, de forma que os registros em documentos oficiais dificilmente fazem jus à realidade dos ourives na colônia. A complacência dos vice-reis é explicada por motivos de ordem prática, pois não era possível que os habitantes da colônia mandassem para a metrópole os seus objetos de prata quebrados, cuja espera pelo retorno seria de aproximadamente um ano.

Em 1815, a prática da ourivesaria no Brasil é novamente liberada, no entanto, a concorrência com a louça da Companhia das Índias, o desenvolvimento dos processos de fabricação industrial europeu, além dos anos de proibição, dificultaram a retomada e o desenvolvimento da ourivesaria brasileira. Segundo Valadares, o número de ourives atuando no Brasil durante o século XIX passa a ser reduzido, nunca atingindo o mesmo vigor do século anterior.

## A PRATA

Nos dois primeiros séculos de povoação, não foram encontrados metais preciosos em quantidade substancial no Brasil Colônia. A prata era obtida inicialmente por meio do comércio e o consequente contrabando proveniente das minas de Potosi, no Peru, e, posteriormente, fundindo-se moedas espanholas.



Fig.138: Macuquina mexicana do século XVI. Imagem retirada do site www.imperio-numismatico.com.

Com a descoberta do ouro das Minas Gerais, o comércio e o contrabando de metais preciosos entre as colônias espanholas e a portuguesa se intensificam. Mesmo com o grande afluxo de riquezas provenientes das Minas portuguesas, a prata continua a ser o material preferencial dos ourives, pois o metal estava livre do controle fiscal da metrópole, obtido por meio do quinto - imposto que obrigava os mineiros a deixarem 20% de sua produção de ouro para a Coroa portuguesa -, devido à escassez de minas de prata no território brasileiro. Dessa maneira, a prata, ao contrário do ouro, ficava impossibilitada de ser taxada no território lusitano. Quando a taxação do ouro quintado brasileiro não alcançava a cota mínima estipulada pela Coroa portuguesa, de 100 arrobas anuais (aproximadamente 1500 kg), era decretada a Derrama. Ao decretar a Derrama, todo ouro manufaturado ou *in natura* era passível de ser apreendido e enviado a Portugal. Apesar de poucas vezes decretada, a ameaça da Derrama contribuía para a troca do ouro pela prata, que era imune ao recolhimento compulsório. Por esse motivo, a demanda por objetos de prata nas casas dos senhores mais abastados passam a ser mais do que um mero luxo, transformando-se em uma prática de acúmulo de riquezas.

A riqueza encontrada na colônia a partir do início do século XVIII, o aumento da demanda por bens elaborados em prata e o crescente número de ourives não impediram que a prataria da metrópole, principalmente da cidades do Porto e Lisboa, continuasse a ser largamente importada até finais do século XIX.

## MARCAS E PUNÇÕES

Uma das consequências da restrição e da falta de regulamentação para o ofício de ourives no Brasil foi a ausência de marcas e punções denominadas, genericamente, de contrastes. Essas marcas contêm diversos símbolos, nos quais é possível determinar, por meio do estudo sistemático de seus emblemas, a origem e o autor dos objetos elaborados em ouro e prata.



Fig.139: Punções, marcas ou contrastes. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

Segundo Fernando Moitinho de Almeida, esta preocupação em regulamentar o ofício do ouro e da prata é abordado no Regimento da Cidade do Porto, datado de dezembro de 1401, onde se lê: “que não seja nenhum ourives a tanto ousado que venda ou tenha a porta prata nenhuma se não for afinada e marcada da marca do conselho, por mão de Gonçalves Esteves, ourives que para isso deram por afinador da dita cidade para a prata.”

Valadares afirma que o uso obrigatório da marca do município e do autor nas cidades portuguesas foi instituído a partir dos regimentos de 1689 e 1693. A marcação das peças de ouro e prata em Portugal obedecia ao seguinte critério: 1) O mestre ourives de prata, ao terminar a peça, gravava nela a sua marca, geralmente as iniciais de seu nome ou apelido, circulado ou não com uma divisa de contornos variados.




Fig. 140: Marca de ourives.

As marcas e punções próprias de cada artífice eram destruídas quando o ourives falecia, a não ser que seus herdeiros fizessem um novo registro. 2) Depois de marcada pelo ourives, a peça era levada ao ensaiador municipal, que, após exames específicos para confirmar se o teor de prata ou de ouro da liga era o mesmo fixado por lei, marcava a peça com a punção do município.



Fig 141: Exemplo de marca deixada pelo teste para determinar o teor de prata denominado burilada. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig.142: Exemplo de marca de Ensaiador Municipal de Lisboa, utilizada entre 1750-1770. Imagem retirada do site http://idademaior.sapo.pt/dinheiro/iniciais-animais-e-puncoes/

3) Após ter sido examinada e marcada pelo ensaiador, o ourives levava a peça ao contraste, que a media, pesava e avaliava comercialmente. No caso do teor de prata não estar em conformidade com a lei, o objeto era quebrado e devolvido, o ourives era processado com as mesmas penalidades dos falsificadores de moedas, cuja pena era o degredo para Angola.

Uma peça de prata elaborada sem adição de outros metais era nomeada como uma peça de doze dinheiros, o que corresponde à pureza do material empregado. No entanto, para ofícios mais elaborados é necessário adicionar uma parte de cobre à prata, formando uma liga que dá mais plasticidade e maleabilidade para a manufatura do metal. Esta liga sofria controles restritivos do estado para que a fração de cobre misturada à prata obedecesse a certos parâmetros, sendo assim instituída a prata de lei. Em 1460, a prata de lei em Portugal deveria ter o valor de 11 dinheiros e sua liga correspondia a 91,7% de prata e 7,3% de cobre. Em algumas peças portuguesas, ao lado da marca do município, também pode ser observada a marca “11”, correspondente à liga.



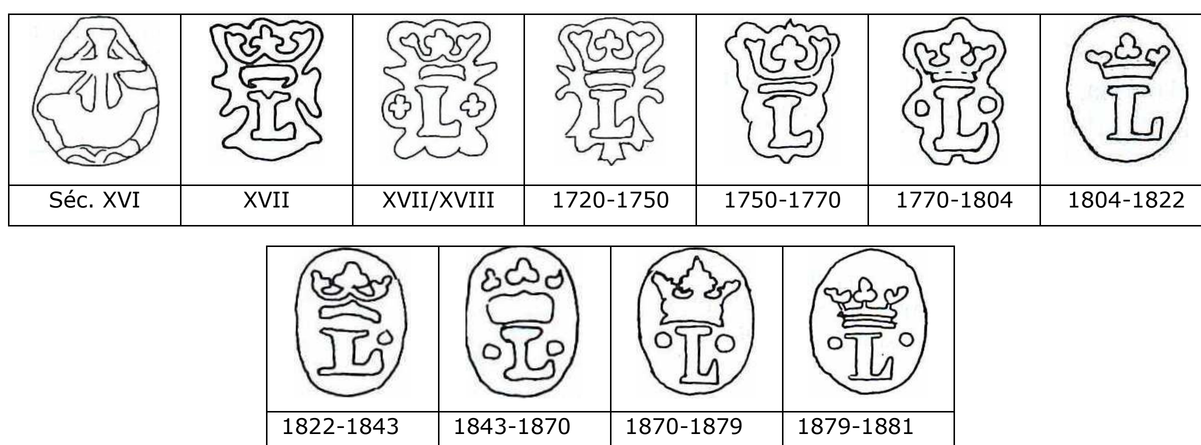

Fig. 143: Exemplo de marca de 11 dinheiros.

No ano de 1689, a liga de prata de lei foi estipulada em 10 dinheiros e seis grãos, o que correspondia a 85,4% de prata e 14,6% de cobre, recebendo a marca “10”. No entanto, Almeida afirma que raramente aparece a marca “10” em pratarias portuguesas, sendo esta punção mais utilizada em terras brasileiras.

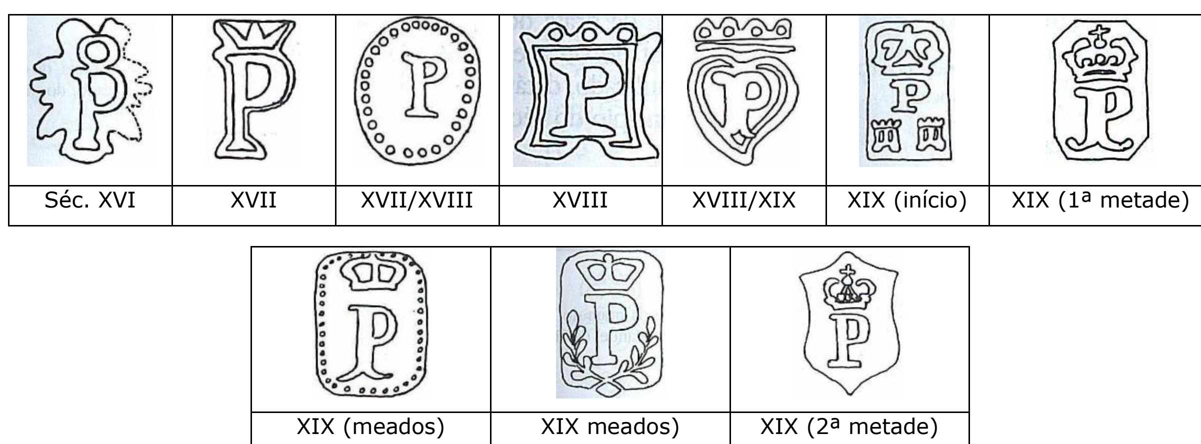



Fig. 144: Exemplo de marca de 10 dinheiros.

Em Portugal, o teor da liga era assegurado pela presença da marca do município. Abaixo, segue uma lista com os principais contrastes portugueses das cidades do Porto e de Lisboa, locais onde as manufaturas de prata mais se desenvolveram, e sua ocorrência é constante nas alfaias presentes nas igrejas brasileiras. Os contrastes a seguir foram identificados por Fernando Moitinho de Almeida, em seu livro **Marcas de Prata Portuguesas e Brasileiras do século XV a 1887**. Os exemplos selecionados para este trabalho são apenas uma amostra dos múltiplos contrastes e variações que foram utilizados durante o período mencionado.




Figs. 145 a 155: Marcas de prata da Cidade de Lisboa. Imagens retiradas do livro *Marcas de Prata Portuguesas e Brasileiras*, de Fernando Moitinho de Almeida.




Figs. 156 a 165: Marcas de prata da Cidade do Porto. Imagens retiradas do livro *Marcas de Prata Portuguesas e Brasileiras*, de Fernando Moitinho de Almeida.

No Brasil, a partir de 1830, foi estabelecido que a prata de lei deveria obedecer os mesmos critérios de Portugal, no entanto, o teor de prata tolerado na liga nacional foi de 83,3% para se obter a marca de “10” (dez) dinheiros. Santos afirma que a marca 10 dentro de

um retângulo ou losango é proveniente das ourivesarias cariocas, a partir do século XIX. Outra marca utilizada era a punção de uma estrela, que significa que o objeto tem um teor de prata de sete dinheiros, equivalente 58,3% de pureza.

Em relação à marcação de peças no Brasil Colônia, Francisco Marques Santos afirma que a primeira marca de contraste do Brasil foi instituída pelo Senado da Câmara da Bahia, tinha a forma de uma letra “S” que, segundo o autor, significava senado. Valadares contrapõe e afirma que a marca “S” já era usada em fins do século XVII e significava Salvador. Santos informa ainda que, nas peças baianas do século XVIII em diante, é muito comum se encontrar, além dos contrastes do Porto e de Lisboa, uma grande quantidade de objetos que possuem a punção de uma coroa real, uma letra “B” deitada, ou um monograma com a letra “B” encimado por uma coroa real.

Segundo Francisco Marques dos Santos, mesmo sem a regulamentação, alguns prateiros baianos, como forma de agregar valor a seus produtos, marcavam com contrastes suas peças. O autor afirma ainda ter encontrado algumas peças vindas de Minas Gerais com a punção de um “M” encimado por uma pequena coroa imperial, que supõe terem sido fabricadas na região. As marcas de outras cidades coloniais dos estados do Pará, Pernambuco, Maranhão e São Paulo ainda não foram devidamente estudadas, mas a presença de grande quantidade de objetos de prata em suas igrejas coloniais atesta a presença de ourives responsáveis pela elaboração e conserto dos utensílios. No entanto, as restrições para pardos, índios e negros de exercer a profissão de ourives, bem como a proibição da ourivesaria no Brasil, entre os anos de 1766 e 1815, levou grande parte dos objetos produzidos na Colônia a não possuírem marcas ou punções. Outro ponto de dificuldade para definir a origem da prataria produzida no Brasil Colônia se encontra no fato de que, durante o crescimento populacional do século XVIII, ocasionado pelo aumento de riquezas, inúmeros ourives portugueses se transferiram para o Brasil, mantendo seus contrastes de origem, e, ainda, na ação dos ourives brasileiros que, a fim de agregar maior valor a suas peças, as marcavam com contrastes portugueses falsos, chamados por Almeida de contrafrações ou pseudo-contrastes. Só com a promulgação de um novo código, a partir de 1838, começam a aparecer marcas regulares na prataria brasileira, que geralmente traziam a punção do prateiro que a confeccionou ao lado da marca de 10 dinheiros (número 10 gravado em um quadrado). Abaixo, seguem alguns exemplos, identificados por Almeida, referentes a contrastes brasileiros e outras marcas que eram utilizadas simultaneamente no Brasil e em Portugal.

| | |
|---|---|
| | Bahia, contraste de prata utilizado no fim do sec. XVII ao início do sec. XVIII |
| | Bahia - Salvador, contraste de prata utilizado no fim do sec. XVII ao início do XVIII |
| | Bahia - Salvador, contraste de prata utilizado no fim do sec. XVII ao início do XVIII |
| | Bahia - Salvador, contraste de prata utilizado no fim do sec. XVII ao início do XVIII |
| | Bahia, contraste de prata do ensaiador Lourenço Ribeiro da Rocha, utilizado entre 1725 e 1755 |
| | Bahia, contraste de prata utilizado no sec. XVIII |
| | Bahia, contraste de prata utilizado do fim do séc. XVIII ao início do sec. XIX |
| | Bahia, contraste de prata utilizado no 1° quartel do século XIX |
| | Bahia, contraste de prata utilizado por Manuel Eustáquio de Figueiredo, registrado em 1832 |
| | Minas Gerais, contraste de prata utilizado durante o século XIX |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado na 1° metade do século XVIII, possivelmente com uso inicial em fins do século XVII |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado em meados do século XVIII |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado possivelmente durante a 1° metade do século XVIII |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado possivelmente durante a 1° metade do século XVIII |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado durante o 1° quartel do século XIX |

| | |
|---|---|
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado entre 1822 e 1889 |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado entre 1822 e 1889 |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado entre 1822 e 1889 |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado entre 1822 e 1889 |
| | Rio de Janeiro, contraste de prata utilizado durante o século XIX |
| | São Paulo, contraste de prata utilizado em fins do século XVIII |
| | Algumas marcas falsas ou pseudo-contrastes da cidade de Guimarães, em Portugal, utilizados no Brasil em meados do século XIX |
| Algumas marcas falsas ou pseudo-contrastes da Cidade de Lisboa, em Portugal, utilizados no Brasil, recorrente na Cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX | |
| Algumas marcas falsas ou pseudo-contrastes da Cidade do Porto, em Portugal, utilizados no Brasil, recorrente na Cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX | |

Figs. 166 a 206: Marcas de prata utilizadas no Brasil. Imagens retiradas do livro *Marcas de Prata Portuguesas e Brasileiras*, de Fernando Moitinho de Almeida.

## ESCOLAS REGIONAIS

Valadares afirma que, por meio da análise comparativa se consegue fazer algumas distinções dos trabalhos elaborados por artífices brasileiros e portugueses no período colonial. Segundo o autor, nos trabalhos de ourivesaria brasileira transparece uma certa ingenuidade, arrojo nas proporções e no tratamento decorativo, obtendo-se muitas vezes uma simplificação, o que confere mais plasticidade às peças. Nas peças portuguesas se pode observar uma concepção e execução acadêmica, o que, em certa medida, comprometem a criatividade e o efeito plástico dos objetos.

Humberto M. Franceschi diferencia as características típicas dos objetos em prata de três regiões brasileiras: Bahia e Pernambuco, ao Norte, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, ao Centro e o Rio Grande do Sul, onde a influência espanhola foi mais evidente. Franceschi coloca que a prataria baiana estabeleceu as características da Região Norte, apresentando um **cinzelado** leve com folhas e flores.



Fig. 207: Decoração da prataria baiana no século XIX. Imagem retirada do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pag. 50. Fotografia do autor.

Na região do Rio de Janeiro, as peças possuem uma rica ornamentação com um **cinzelado** apurado. Em Minas Gerais, o autor afirma a preferência de representação de animais e pela ornamentação delicada, muitas vezes incrustando o metal em materiais orgânicos como as cascas de coco.



Figs. 208 e 209: Exemplo de decoração da prataria carioca e de peças de prataria mineira. Imagens retiradas do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pags. 53 e 48. Fotografias do autor.

Os trabalhos em prata do Rio Grande do Sul se caracterizam por terem uma aparência pesada. Grande parte dos estudiosos da prataria brasileira concorda que a maioria das peças existentes nos acervos eclesiais é do final do século XVIII e do XIX.



Fig. 210: Exemplo de prataria gaúcha. Imagem retirada do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pag. 52. Fotografia do autor.

**ESTILOS**

A prataria do século XVII e início do XVIII apresenta características ornamentais ainda remanescentes do período maneirista, onde se destaca uma profusão de elementos decorativos formados por folhas, ramagens, flores, com predomínio da tulipa, animais de várias espécies, navios de velas, personagens exóticos, rostos de anjos salientes com asas exoticamente desenhadas, frisos ovulados e canelados, motivos religiosos e assuntos de estranha simbologia organizados de forma sóbria e austera. Também eram utilizados ornatos imitando tecidos e pedraria nas superfícies das peças, mas sem prejudicar seu contorno ou a linearidade.




Figs. 211 e 212: Exemplo de decoração da prataria do século XVII e início do XVIII. Imagens retiradas do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pags. 88 e 65. Fotografias do autor.

Como características do estilo Dom João V na ourivesaria podemos citar as volutas enquadrando folhas, bordaduras de bagos, orlas de folhas d'água e frisos de bicões, flores e vieiras, anjos com asas ou cabeças de querubins em relevo. Os ornatos do período são profusamente distribuídos, buscando um efeito ótico em detrimento da beleza linear e da nitidez do contorno.



Figs. 213 a 215: Exemplos de decoração da prataria em meados do século XVIII. Imagem 213, retirada do livro *A arte da prata no Brasil*, de Pietro Maria Bardi. Pag. 105. Fotografia de Luiz Sadaki Hossaka. Imagem 214 retirada do livro *O Ofício da Prata no Brasil*, de Humberto M. Franceschi. Pag 183. Fotografia do autor. Imagem 215 foi retirada do catálogo de *Century Leilões*, localizado no Rio de Janeiro.

Francisco Marques dos Santos aborda algumas características estilísticas a partir do terceiro quartel do século XVIII, em que o estilo rococó também é denominado Dom José I, por ter se manifestado durante o reinado deste monarca português. Segundo o autor, os ornatos chegam ao seu grande desenvolvimento, com plásticas rocalhas e suas formas contorcidas e assimétricas. Há um predomínio de ornatos miúdos e profusos, folhas de acanto, grupos de flores e folhas encimando cartelas, concheados, volutas, palmas, plumas, pingentes e querubins. Como no período anterior, o efeito visual é privilegiado em detrimento da nitidez dos contornos.  Também são encontradas as chamadas chinoiseries (influência das estampas das porcelanas orientais do Japão, China e Índia).



Figs. 216 e 217: Exemplos de decoração da prataria do final do século XVIII. Imagem 216, retirada do livro *A arte da prata no Brasil*, de Pietro Maria Bardi. Pag. 97. Fotografia de Luiz Sadaki Hossaka. Imagem 217, foi retirada do catálogo de *Century Leilões*, localizado no Rio de Janeiro.

O período seguinte, que vai do fim do século XVIII ao início do XIX, é denominado Dona Maria I. O dinamismo e a exuberância do rococó são preteridos por um estilo mais sóbrio e estático. A decoração é simplificada e ocorre uma revalorização das silhuetas e contornos das peças em detrimento do volume dos ornatos do estilo joanino e do rococó. Em relação à técnica, há uma preferência pelos ornatos gravados, abandonando o volume dos ornatos **repuxados** do período anterior, que prejudicava a nitidez dos contornos. O repertório dos ornatos do estilo Dona Maria I corresponde aos ornatos neoclássicos na talha, fazendo uso de panejamento, sanefas, grinaldas de flores e folhas, medalhões ou escudos arrematados por laços de pontas caídas, gregas, acantos, caneluras e frisos de pérolas bordando as extremidades. Esses ornatos valorizam e realçam a silhueta dos objetos.





Figs. 218 a 220: Exemplos de decoração da prataria do século XIX. Imagens retiradas do catálogo de leilão de *Marques dos Santos Antiguidades e Objetos de Arte*, localizado na Cidade do Porto, Portugal.

A partir de 1822, é assimilado no Brasil o estilo que Francisco Marques dos Santos denomina como estilo império, em que o estilo neoclássico é conspurcado mais uma vez pela preferência pelos ornatos. Ocorre o uso concomitante de ornatos tipicamente Dom João V, Dom José I e Dona Maria I, organizados de maneira simétrica e tímida. Na decoração, seus temas mais frequentes são: gregas, folhas d'água, acantos, volutas de folhagens, louros, caneluras, feixes de litores, medalhões, figuras alegóricas, etc.




Figs. 221 e 222: Exemplos de decoração da prataria em estilo Império. Imagens retiradas respectivamente do catálogo de *Century Leilões do Rio de Janeiro*, e do catálogo de *Valdir Teixeira*, leiloeiro público da Cidade do Rio de Janeiro.

**PRINCIPAIS OBJETOS EM PRATA ENCONTRADOS EM INSTITUIÇÕES RELIGIOSAS.**

Dentre as encomendas de maior vulto, solicitadas pelas igrejas, conventos, mosteiros e capelas aos ourives, destacam-se os lampadários. Segundo Dom Clemente da Silva Nigra, para a confecção de dois grandes lampadários presentes no Mosteiro de São Bento, foram consumidos 989 marcos, três onças e cinco oitavas de prata, o que corresponde a 227 quilos e 83 gramas. Outras encomendas corriqueiras feitas por instituições religiosas eram os conjuntos para banquetas. A banqueta corresponde ao primeiro degrau do retábulo, atrás do altar (mesa), este conjunto geralmente é composto por seis tocheiros, tendo ao centro um crucifixo de banqueta. Esses elementos geralmente eram decorados com um brasão estampando as armas da irmandade, confraria ou do santo representado no retábulo. Os tocheiros poderiam ser confeccionados de diversos tamanhos, de acordo com o uso dentro do espaço sacro, podendo ter pouco mais de um quilo, no caso dos tocheiros remanescentes da antiga Igreja Jesuíta do Morro do Castelo, até respeitáveis 59,5 kg, como o tocheiro mais de dois metros doado pelo rei Dom José I à Sé do Rio de Janeiro, em 1760. A importância desta ornamentação se estendia para os retábulos laterais e, quando estes eram ocupados por outras irmandades, era expressa a determinação de se ornarem seus retábulos com decência, sendo fundamental a presença de um conjunto de banqueta e um lampadário.

Outro elemento muito usual de se observar nas igrejas tombadas no Brasil são as palmas, pequenos e delicados elementos fitomorfos sustentados por vasos, e que se constituem, segundo Franceschi, no trabalho mais elaborado dentre todos os ofícios da prata.

Podem ser destacados ainda as **sacras, navetas, turíbulos, cálices e patenas**. São raras as ocorrências de imagens cobertas com prata no Brasil, no entanto, são incomuns as imagens que não possuíam uma coroa ou resplendor de ouro ou prata, além do grande número de complementos em ourivesaria. As festas de caráter popular também utilizam peças de ourivesaria, como a Festa do Divino, na qual destacam-se a  coroa, o bastão com a pomba do Espírito Santo e a esmoleira.

## PINTURAS

Os bens móveis em pinturas recorrentes de serem encontrados em igrejas coloniais são as pinturas de cavalete ou sobre painel de madeira. A pintura de cavalete se constitui em uma trama de tecido, geralmente linho, estirada sobre um chassi de madeira e geralmente guarnecida por moldura, formando um quadro.

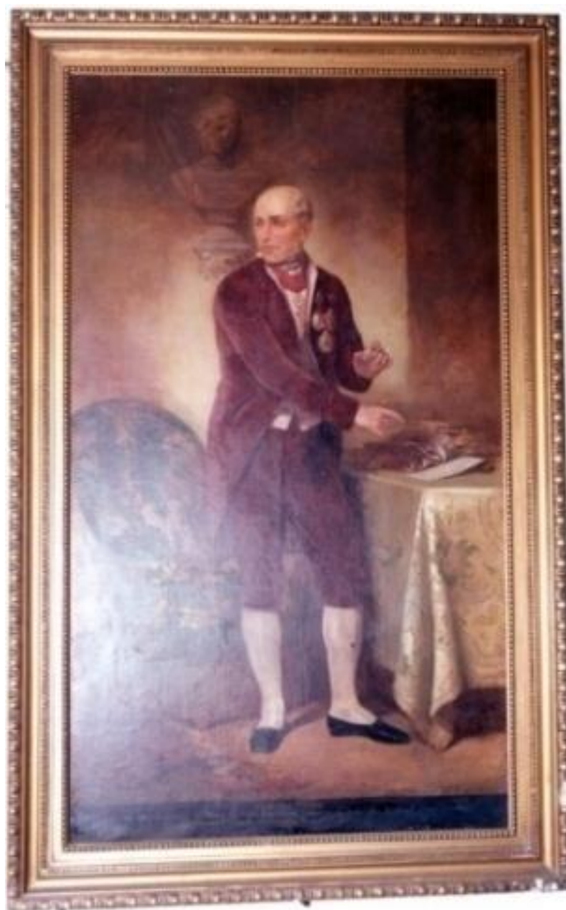


Fig. 223: Pintura de cavalete. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A pintura sobre painel se caracteriza por uma imagem inserida diretamente sobre um painel de madeira. Pode haver ainda casos em que o linho era estirado diretamente na madeira, ou em que a pintura de cavalete foi retirada do chassi e seu tecido encolado sobre um painel de madeira.



Fig.224: Pintura sobre painel. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

As principais tipologias de pintura encontradas nas igrejas coloniais eram os retratos, as cenas bíblicas, as vias sacras e os ex-votos. Por retratos, entendem-se as representações de padres, bispos e beneméritos da igreja pintados geralmente em corpo inteiro, meio corpo ou busto. Essas pinturas se localizavam geralmente nas sacristias e corredores laterais das igrejas coloniais. As cenas bíblicas geralmente se referem à representações da vida de Cristo, Maria e de personagens importantes para a história da Igreja, como santos e mártires.



Figs. 225 e 226: Retratos em pintura de cavalete.  Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

A representação da Via Sacra, ou Via Crucis, era recorrente em praticamente todas as igrejas coloniais do Brasil. Suas imagens representam os martírios vividos por Jesus, de sua condenação até o calvário e a colocação no sepulcro. Geralmente, a Via Sacra possui quatorze representações, mas pode ser concebida também em sete ou 21. Dentro de uma igreja colonial, essas imagens geralmente são visualizadas em molduras encimadas por uma cruz e

colocadas nas paredes da nave. Podem ser elaboradas em diversos materiais, como pinturas, gravuras e estampas em papel, quadros em alto-relevo, cerâmica, gesso ou resina. Quando as vias sacras são representadas em esculturas, geralmente são colocadas em pequenas edificações denominadas Passos da Paixão de Cristo, ou apenas Passo. Essas pequenas edificações poderiam ficar em frente à igreja, ou serem encontradas espalhadas pelas cidades coloniais. Nesse caso, as pequenas edificações ficavam de portas fechadas, sendo abertas apenas em dias comemorativos para a passagem das procissões religiosas, principalmente as da Semana Santa.

As vias sacras assumem grande importância na religiosidade luso-brasileira por ser a Semana Santa uma das principais festividades católicas. É comum encontrar essas pinturas e gravuras nas igrejas, das mais humildes às mais ricas, em conjuntos que vão do simples e popular ao erudito. Os principais passos ou quadros da Via Sacra são: 1- Jesus condenado à morte. 2- Jesus carregando a cruz. 3-Jesus cai sob o peso da cruz. 4 - Jesus encontra sua mãe. 5 - Simão (Cirineu) ajuda Cristo a levantar a cruz. 6 - Uma mulher enxuga a face de Jesus. 7- Jesus cai pela segunda vez. 8 – Jesus consola as filhas de Israel. 9- Jesus cai pela terceira vez. 10 - Jesus é despojado de suas vestes. 11. Jesus é pregado na cruz. 12 - Jesus morre na cruz. 13 - Jesus é descido da cruz e colocado nos braços de sua mãe. 14 - Jesus é levado para o sepulcro.





Figs. 227 a 240: Via Sacra. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

## EX-VOTO

Outro tipo de pintura encontrada em igrejas coloniais é denominado ex-voto. Quando o ex-voto é constituído por um objeto tridimensional recebe o nome de escultura votiva. As pinturas denominadas ex-votos se constituem em uma encomenda feita pelo devoto como agradecimento por uma graça recebida. Geralmente possui o formato de uma pequena prancha de madeira com uma pintura, muitas vezes representando a situação vivida ou o doente acamado.




Figs.241 e 242: Ex-votos. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

As esculturas votivas geralmente são manufaturadas em cera ou madeira, e representam pés, braços, cabeças, algo que se assemelhe ao local curado pelo milagre. É comum também a oferta de mechas de cabelos e objetos pessoais.




Figs. 243 e 244: Esculturas votivas. Imagens retiradas do livro *Ex-votos e orantes no Brasil*, de Maria Augusta Machado da Silva. Pags. 94 e 98.

Em algumas igrejas os ex-votos possuem sala própria, conhecida como sala dos milagres, no entanto, na maioria das ocorrências, esses objetos ficam dispersos entre depósitos e a sacristia.

O próximo tópico procura identificar os principais bens móveis passíveis de serem encontrados no interior das igrejas coloniais brasileiras. As nomenclaturas dos bens encontrados nesse Guia seguem a normatização do Tesauro para Bens Móveis e Integrados do IPHAN, que buscou uniformizar as denominações de cada objeto para um cadastramento técnico mais eficiente, uma vez que não é incomum um mesmo bem receber nomes diferentes nas distintas regiões do país. Ao utilizar essa metodologia optou-se por, após a denominação autorizada do objeto, descrever suas principais características e, ao fim, sua **subclasse** e **classe** destacadas em negrito. Segundo o Tesaurus:

> As classes consideram o universo dos objetos classificados, as subclasses são subdivisões mais precisas das classes, e os termos/nomes de objetos são palavras autorizadas para identificar objetos específicos, sendo igualmente subdivisões das subclasses. (IPHAN, pag.13, 2006)

Exemplo:

**Termo\nome**: descrição das principais características e funções. **(subclasse ) (classe)**

A utilização das normatizações do Tesaurus pretende fornecer os subsídios mínimos para identificação e o cadastramento técnico de um bem.

## GLOSSÁRIO DE BENS MÓVEIS

**AÇUCENA -** Receptáculo de formato circular, bojudo, geralmente elaborado em metal. É encontrada presa à boca de castiçais ou tocheiros para recolher a vela derretida. **Subclasse – Objeto de iluminação. Classe – Interiores**.





Figs. 245 e 246: Açucena. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ALMOFARIZ -** utensílio doméstico de pedra, madeira, metal, vidro ou porcelana, destinado a triturar diversos materiais. É constituído de duas peças: a **mão de almofariz**, que possui forma cilíndrica com uma das extremidades em forma convexa, destinada a comprimir a matéria, e o **almofariz,** que possui forma de um vaso de bojo largo cujo interior possui uma concavidade hemisférica para facilitar a maceração da substância. É usado nas igrejas para triturar e macerar os incensos. Também chamado de **gral** ou **graal**. **Subclasse – Equipamento de Uso Geral. Classe – Trabalho**.



Fig. 247: Almofariz. Imagens retiradas da internet.

**ÂMBULA -** cálice dourado internamente, com tampa, encimado por uma pequena cruz. Serve para conservar e distribuir as hóstias consagradas durante a cerimônia. Pode ser simples ou ornamentada, feita em metal, geralmente prata dourada ou com o interior dourado. Também pode ser denominada de **cibório**. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Cerimoniais**.



Fig. 248: Âmbula. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ANDOR -** estrado ou trono de madeira ou metal, suspenso por varas, destinado ao transporte de imagens ou relíquias, nas procissões. Os andores podem ter várias formas, mas geralmente são caixas retangulares decoradas com tecidos e bordados, pinturas ou ornatos em talha dourada. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.


Fig. 249: Andor. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ANJO TOCHEIRO -** escultura de anjo portando um tocheiro ou castiçal grande para velas. Pode ser uma peça escultórica autônoma ou estar inserida em um retábulo. **Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.


Fig. 250: Anjo Tocheiro. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.


Fig. 251: Arandela. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ARANDELA -** 1- suporte pendente, preso à parede para colocação de vela, lâmpada elétrica ou bico de gás. 2- peça circular, geralmente de metal, madeira ou vidro, apresentando orifício central e que, colocada na extremidade superior do castiçal, destina-se a aparar os pingos de vela. Também denominada açucena. **Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.

**ARCAZ -** grande arca semelhante a uma cômoda com gavetões, possui tampo fixo e, às vezes, portas dispostas no centro e nas laterais. Pode aparecer com ou sem espaldar. Nas igrejas, é usado na sacristia para guardar os paramentos, livros, alfaias e acessórios cerimoniais usados no culto. Alguns arcazes apresentam rico trabalho em talha e podem trazer no centro um oratório ou retábulo. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Fig. 252: Arcaz. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ATRIL -** suporte elaborado em madeira ou metal, formado por duas peças oblíquas e de tamanhos desiguais que formam um plano inclinado. Nas igrejas, é usado para sustentar a bíblia ou o missal. Geralmente, ostentam figuras simbólicas, como o cordeiro pascal, a pomba eucarística, anjos e, em alguns casos, o monograma da Companhia de Jesus: as letras "JHS" entrelaçadas. O mesmo que **leitoril** ou **estante de missal**. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.





Figs. 253 e 254: Atril. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**BACIA** - recipiente em metal ou porcelana, de formato redondo, bordas largas e pouco profundas. Utilizado para lavagens litúrgicas. Geralmente, nas igrejas, faz conjunto com o **Gomil**. **Subclasse – Equipamento de Serviço Doméstico. Classe – Interiores**.



Fig. 255: Bacia. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Figs. 256 e 257: Báculo. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**BÁCULO** - no Ocidente, é um bastão alto com a extremidade superior em curva, como um cajado de pastor. Símbolo do cargo episcopal do bispo e do abade, utilizado para representar sua missão pastoral. Pode ser utilizado como atributo de esculturas religiosas. Nesses casos, possuem dimensão menor. **Classe – Insígnias.**

**BALANÇA** – geralmente elaborada em metal. Na iconografia cristã, em sua forma mais comum, é representada como dois pequenos pratos iguais, dependurados em simetria bilateral. É um dos atributos do arcanjo Miguel e simboliza a separação entre os bons e os maus, no juízo final, podendo conter figuras humanas representadas em cada prato da balança. **Subclasse – Atributo de Escultura Religiosa. Classe Insígnias.**



Fig. 258: Balança. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.




Figs. 259 e 260: Bandeira. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**BANDEIRA** – podem possuir diversos formatos e serem elaboradas em tecido, painel de madeira ou lâmina metálica com uma das extremidades prendendo-se diretamente a um mastro. Usada em procissões. Podem possuir pinturas ou inscrições em ambas as faces. Eram utilizadas nas cerimônias de misericórdias e da paixão de Cristo. Quando contém o símbolo distintivo de unidades políticas ou religiosas são denominadas bandeiras votivas. **Classe - Insígnias**

**BILHA -** vaso bojudo, de gargalo estreito, geralmente em metal, ordinariamente em barro, próprio para conter líquidos potáveis. Pode ser usado também na conservação dos óleos, na cerimônia de renovação dos santos óleos, nesse caso, são elaborados em prata. **Subclasse – Utensílios de Cozinha\Mesa. Classe – Interiores**.




Fig. 261: Bilha. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 262: Bolsa de corporal. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**BOLSA DE CORPORAL -** feita de duas peças cartonadas, forradas a tecido, que abrem como um livro ou formam uma espécie de bolsa, aberta apenas num dos lados. Tal como o véu, é colocada sobre o cálice preparado para a celebração. É da mesma cor e textura dos paramentos litúrgicos. Serve para guardar o corporal. **Subclasse – Acessório de Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**CADEIRAL -** série de cadeiras de espaldar alto e unidas pelos braços, que aparecem encostadas nas paredes da capela-mor ou no coro de conventos, igrejas e mosteiros. Estes lugares geralmente são reservados às autoridades eclesiásticas e aos religiosos. O mesmo que **estala**. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Fig. 263: Cadeiral. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CAIXA DE ESMOLAS -** pequena caixa lacrada, geralmente em madeira ou metal, disposta em pé ou acostada em uma parede, para depósito de esmolas dos fiéis. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Fig. 264 a 266: Caixas de Esmolas. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CALDEIRINHA -** recipiente em metal, geralmente apresentando alça de sustentação, destinado à colocação de água benta para aspersão entre os fiéis. Forma conjunto com o hissope. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 267 a 268: Caldeirinha e Hissope. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.





Figs. 269 e 270: Cálice-custódia e Cálice. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CÁLICE LITÚRGICO** – objeto feito em prata, prata dourada ou ouro, tendo sempre o interior da taça dourado, destinado a conter o vinho na missa. É o mais importante e antigo dos vasos sagrados de que se serve a liturgia católica. Em algumas peças de ourivesaria, o cálice pode receber uma tampa em formato de custódia, tomando, assim, a forma de um **cálice-custódia. Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**CAMPAINHA** - peça de metal constituída por um ou mais sinos pequenos, com pegador na parte superior, usada nos atos religiosos a fim de chamar a atenção dos fiéis para momentos eminentes, como a consagração, durante a missa. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Fig. 271: Campainha. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CANDELABRO -** castiçal grande em metal ou madeira, geralmente com ramificações, onde se colocam lâmpadas ou velas. Destinado a iluminar ambientes extensos. No culto católico, o candelabro de três braços e três luzes, que se costuma acender em certas cerimônias litúrgicas, é denominado de **serpentina**. Há, também, o candelabro triangular, com quinze bocais escalonados, denominado **tenebrário**, onde se colocavam velas que iam sendo apagadas durante o oficio das trevas, na Semana Santa. **Subclasse – Objeto de iluminação. Classe – Interiores**.



Fig. 272: Candelabro. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 273: Tenebrário. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CAPA DE ASPERGES -** Capa comprida, de forma semicircular e acolchetada na parte frontal, usada, entre outras funções, nas aspersões de água benta sobre os fiéis. O mesmo que **pluvial. Subclasse – Peça de Indumentária. Classe – Objetos Pessoais**.





Figs. 274 e 275: Capa de asperges. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CASTIÇAL -** objeto de iluminação, composto de base, corpo e arandela, para a colocação de velas, elaborados em madeira, prata ou bronze. Podem possuir ornamentação ou entalhes de grande requinte, ou mais simples com função utilitária. Quando utilizados no primeiro degrau do altar são denominados **Castiçais de Banqueta**, geralmente apresentam um conjunto de seis castiçais tendo ao centro um crucifixo de banqueta. **Subclasse – Objeto de iluminação. Classe – Interiores.**



Fig. 276: Castiçal. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig.277: Castiçal de Banqueta. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CASULA -** vestimenta sacerdotal que se põe entre a alva e a estola. É formada por duas partes unidas à altura dos ombros, caindo sobre o peito e as costas. Desprovida de costuras laterais, geralmente apresenta uma cruz bordada e outros trabalhos ornamentais. Sua cor deve ser condizente com o ciclo litúrgico. **Subclasse – Peça de Indumentária. Classe – Objetos Pessoais**.



Figs. 278: Casula. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**CETRO DO DIVINO -** bastão curto em metal, geralmente prata, contendo a insígnia do Divino Espírito Santo (pomba) em uma de suas **extremidades. Classe – Insígnias.**

Fig. 279: Cetro do Divino. Imagem retirada do livro *A Arte da Prata no Brasil*, de Pietro Maria Bardi. Pag. 93. Fotografia de Luiz Sadaki Hossaka

**CIRIAL OU LANTERNA PROCESSIONAL -** caixa em metal, prata ou folha de flandres, que possui diversos formatos e ornamentações. Geralmente a parte interna possui elementos de sustentação em madeira, denominados “alma”. Pode ter as laterais fechadas por uma lâmina de metal perfurada, com trabalhos decorativos, ou por três ou quatro vidros, para proteger a chama da vela. É composta basicamente por uma lanterna e por uma haste roliça, em metal ou madeira, para manter a lanterna no alto. Os ciriais acompanhavam, um de cada lado, a **cruz processional**. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 280 e 281: Cirial.
Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 282: Concha de batismo. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CONCHA BATISMAL -** objeto com a forma das conchas dos mares da Galícia. Segundo a tradição, os peregrinos que voltavam do Caminho de Santiago de Compostela, traziam essas conchas presas às suas mantas. Símbolo de purificação, peregrino. A concha de prata, com a mesma forma, é usada com a água benta na cerimônia de batismo. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



**COROA DO DIVINO -** Coroa, geralmente em metal, de boas dimensões, utilizada nas festas do Divino Espírito Santo, para coroar o Imperador do Divino. **Classe – Insígnias.**

Fig. 283: Coroa do Imperador do Divino. Imagem retirada do livro *A Arte da Prata no Brasil* de Pietro Maria Bardi. Pag. 93. Fotografia de Luiz Sadaki

**CREDÊNCIA -** pequena mesa, quase sempre apresentando ornamentação em talha ou pintura. Usada geralmente em pares. Nas igrejas, é peça integrante da capela-mor, no entanto, apenas a credência colocada ao lado da mesa do altar, denominado epístola (lado direito), é utilizada durante a missa, para colocar o galheteiro e outros objetos sagrados. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 284 e 285: Credências. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**CRUZ -** Tipos de cruz. A cruz, originalmente, é um instrumento de suplício, formado por duas peças de madeira atravessadas em perpendicular, uma sobre a outra, em que se amarravam ou pregavam os condenados à morte ou martírio. É o principal símbolo da Paixão de Cristo, podendo apresentar diversas dimensões e inúmeras variações, recebendo designações distintas: a cruz de duas hastes paralelas, denominada cruz da penitência; a cruz pontifical, com três hastes paralelas; a cruz de malta; a cruz templária; a cruz gamada; a cruz latina; a cruz patriarcal, dentre outras. Nas representações das igrejas coloniais, sua forma mais usual é a cruz latina, formada por duas hastes perpendiculares, com a haste central maior que a lateral. A imagem de Cristo morto na cruz é a representação mais utilizada dentro do culto católico. São utilizadas em diversos espaços dentro das igrejas, podendo ser encontradas afixadas nas paredes, em oratórios, sobre arcazes e cômodas, nas banquetas ou ao fundo dos camarins dos retábulos, entre outros. Quando contém uma parte do corpo de algum santo, é denominada **cruz relicário**. A seguir, as principais tipologias de cruz



Fig. 286: Cruz Relicário. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

utilizadas na ornamentação e ritos do catolicismo colonial.

**CRUZ DE BANQUETA -** Crucifixo em madeira ou metal, de médias proporções, posicionado ao centro do conjunto de banqueta dos retábulos. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**






Figs. 287 e 288: Cruz de Banqueta.
Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 289: Cruz Processional.
Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**CRUZ PROCESSIONAL -** cruz geralmente de madeira, prata ou outro metal menos nobre, afixada em uma haste e levada como um estandarte que abre as procissões, entre dois ciriais. A haste geralmente é de madeira ou prata lavrada, que se eleva o suficiente para ser vista pelos fiéis. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**CUSTÓDIA -** peça do culto católico, geralmente em metal (prata), de grande trabalho ornamental. É destinada à exposição do Santíssimo Sacramento (hóstia consagrada). Tem a forma de um

Fig. 290: Custódia. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

aro circular de ouro ou prata, guarnecido de raios e fechado por um vidro de ambos os lados, formando a luneta, onde é colocada a hóstia consagrada. Possui em seu interior uma pequena peça de ouro ou de prata, em forma de lua crescente, denominada **Lúnula**, que prende a hóstia consagrada à custódia. É utilizada para exposição, benção e procissão do Santíssimo Sacramento. A peça é encimada por uma cruz e assenta-se sobre um pedestal. O mesmo que **ostensório. Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**DALMÁTICA -** veste litúrgica semelhante à casula, com mangas largas e abertas, desprovida de costuras laterais. Usadas nas missas solenes pelos diáconos e subdiáconos. Deve ser do mesmo tecido e cor da casula do celebrante. **Subclasse – Peça de Indumentária. Classe – Objetos Pessoais**.





Figs. 291 e 292: Dalmáticas. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**ESPEVITADEIRA -** espécie de tesoura de metal, com lâmina saliente em uma das hastes e uma caixinha na outra, usada para cortar o pavio e retirar o excesso de cera das velas, aviando a luz. Geralmente, forma conjunto com uma bandeja do mesmo material. 2 - tesoura para espevitar: ato de aparar a extremidade carbonizada do pavio de uma vela. **Subclasse – Objeto de iluminação. Classe – Interiores.**

Fig. 293: Espevitadeira.
Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ESQUIFE (ATRIBUTO) -** suporte de madeira com as laterais vazadas e varas para sustentação. Foi utilizado até o início do século XX para enterros sem caixão. O corpo era envolvido por mortalhas e conduzido até a cova no esquife. Nas igrejas é utilizado na procissão do enterro para conduzir o Cristo morto. **Subclasse – Acessório de Escultura Religiosa. Classe - Artes Visuais\Cinematográficas.**

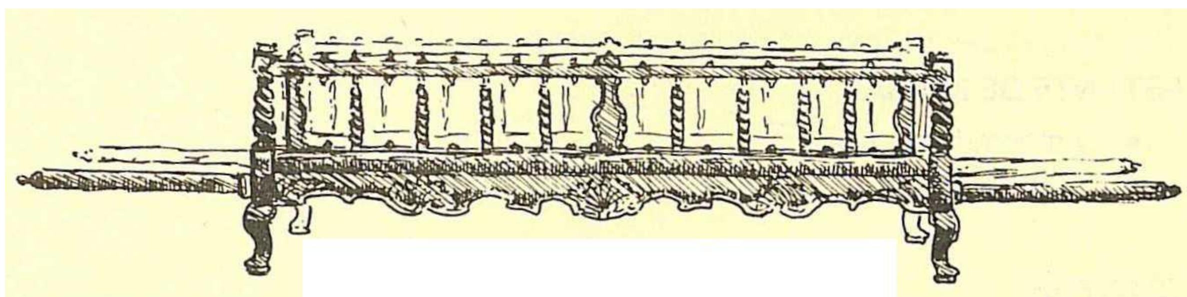


Fig. 294: Esquife. Imagem retirada do livro *Glossário de Bens Móveis*, de Sueli Damasceno. Pag. 23. Ilustração Carlos Magno de Araujo.

**ESSA -** espécie de estrado colocado nas igrejas para se depositar o caixão com o cadáver, enquanto eram efetuadas as cerimônias fúnebres. **Subclasse – Objeto Funerário. Classe – Objetos Cerimoniais.**





Fig. 295 e 296: Essa. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ESTANDARTE -** insígnia ou bandeira distintiva de corporações, comunidades ou confrarias religiosas, militares ou civis. Pode ser elaborada em tecido ou madeira. O estandarte era preso no topo de um mastro, apresentando cores, imagens ou símbolos pertencentes à agremiação à qual pertenciam. Pode ser usada também como atributo de esculturas religiosas. **Classe – Insígnias.**




Fig. 297: Estandarte.
Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.





**ESTANTE DE MÚSICA OU ESTANTE DE CORO -** peça de mobiliário, geralmente em madeira, que tem, na parte superior, uma ou mais tábuas inclinadas. Destinada, nos ofícios divinos, à colocação de livros e partituras. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.

Fig. 298 e 299: Estante de música.
Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**ESTOLA -** veste litúrgica em forma de tira de tecido, comprida, com uma cruz bordada com fios de ouro no meio e franjas nas pontas. O sacerdote usa em volta do pescoço, caída sobre o peito, para oficiar a missa. Deve ser confeccionada com o mesmo tecido da casula. **Subclasse – Peça de Indumentária. Classe – Objetos Pessoais**.



Figs. 300 e 301: Estolas.
Imagens do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 302: Facistol.
Imagem do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.

**FACISTOL -** Grande estante de madeira presente geralmente na parte do coro das igrejas, conventos e mosteiros. É utilizado para colocação de livros de canto ou litúrgicos. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.

**FALDISTÓRIO -** assento utilizado pelos bispos em algumas funções, como a administração dos sacramentos da confirmação, ordenações, etc. Fica localizado ao lado do altar-mor. É um assento sem espaldar, com quatro pilares pequenos nos cantos. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Fig. 303: Faldistório.
Imagem do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 304: Galheta.
Imagem do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.

**GALHETA (LITÚRGICO) -** pequeno frasco de cristal, vidro ou metal, geralmente com bico e asa. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.

**GALHETEIRO (LITÚRGICO) -** conjunto composto de salva e duas galhetas, contendo o vinho e a água usada na missa**. Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.



Fig. 305: Galheteiro. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**GENUFLEXÓRIO -** Móvel em madeira com um estrado pequeno e baixo, onde o fiel se ajoelha para rezar. Possui uma parte elevada, que fica na frente do corpo, com uma borda superior para apoiar as mãos e os braços. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Figs. 306 e 307: Genuflexório. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**GOMIL (LITÚRGICO) -** jarro alto e de boca estreita para água. Pode ser de metal, porcelana ou outro material, apresenta corpo bojudo, bocal sem tampa, bico e asa. Forma conjunto com bacia do mesmo material. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.

Fig. 308: Gomil. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**HISSOPE -** pequeno instrumento composto de uma bola de metal oca, com orifícios, ligado a um cabo, usado para fazer aspersões de água benta. Forma conjunto com a caldeirinha. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.



Fig. 309: Hissope. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**HOSTIÁRIO -** pequeno recipiente com tampa, onde se guardam as hóstias não consagradas. Geralmente em formato circular, elaborado em metal, semelhante à **Pixíade**. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.

**JARRA -** vaso de forma ornamental, elaborado em madeira, metal, porcelana ou vidro, que serve para conter arranjos florais ou decorar ambientes. **Subclasse – Acessório de Interiores. Classe – Interiores**.

Figs. 310 a 313: Jarras. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.





**LAMPADÁRIO -** peça em metal, geralmente prata, destinada à iluminação. É formada por uma haste central onde se prendem dispositivos de luz. Espécie de lustre sustentado por correntes, fixado por mecanismos próprios em lugares determinados, ou sustentados por braços nas paredes. Os elos em formato da letra "S", que formam suas correntes de sustentação são denominados **Cegonhas.** Quando o lampadário se encontra em frente a um retábulo, iluminando-o constantemente, significa que a âmbula com o Santíssimo Sacramento se encontra guardada no sacrário, nesse caso, recebe a denominação de **Lâmpada do Santíssimo** ou **Lâmpada Votiva. Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.

Fig. 314: Lampadário. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**MANGA -** peça de vidro ou cristal, de formato bojudo, destinado a proteger velas, arandelas e outros objetos de iluminação. **Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.



Fig. 315: Manga. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**MANÍPULO -** Paramento litúrgico, em forma de pequena estola, tendo a figura de uma cruz no meio e, na maioria das vezes, em suas extremidades. Usado pelos padres no antebraço esquerdo, com as pontas pendentes, tendo por dentro um cadarço que une as duas partes. Atualmente em desuso. **Subclasse – Peça de Indumentária. Classe – Objetos Pessoais**.







Figs. 316 a 318: Manípulos. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**Matraca (LITÚRGICO):** Instrumento de madeira, podendo conter partes em metal, de diversos tamanhos e formatos, que produz um barulho surdo. Substitui os sinos durante a semana santa. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais**.



Fig. 319: Matraca. Imagem retirada do site: http://doutrinacatolica.wordpress.com/2012/03/22/paramentos-liturgicos-entendendo-um-pouco-mais-ii/

**MITRA -** espécie de chapéu de forma cônica, aberto na parte superior, com duas fitas anexadas na parte inferior. Usados apenas pelos bispos, arcebispos, cardeais, abades. Por ser uma vestimenta de autoridades eclesiásticas, geralmente possui ricos bordados a fios de ouro e pode ter pedras preciosas e semipreciosas fixadas em sua superfície. Também é usada como atributo dos santos bispos e papas. **Subclasse – Peça de Indumentária. Classe - Objetos Pessoais**.



Fig. 320: Mitra. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**MOLDURA -** peça lisa ou lavrada, de formato e material variáveis, com que se cercam ou se guarnecem pinturas, desenhos, estampas, painéis e espelhos. **Subclasse – Acessório de Interiores. Classe – Interiores**.

Fig. 321: Moldura. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**NAVETA -** pequeno vaso elaborado geralmente em prata, composto de pé, coluna e um recipiente reproduzindo a forma de nau, caravela, galera, barco ou a estes se assemelhando. Destinada a conter o incenso em grãos, que é retirado com uma colher e colocado sobre as brasas no turíbulo, para ser queimado durante a cerimônia do culto católico. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 322 e 323: Navetas. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**PÁLIO (PROCISSÃO) -** espécie de sobrecéu portátil, geralmente de tecido brocado ou seda adamascada, sustentado por seis ou oito varas, usado nas procissões, debaixo do qual caminha o sacerdote levando a custódia com o Santíssimo Sacramento. As varas de pálio se caracterizam por serem hastes alongadas, de pequeno diâmetro, geralmente em prata ou madeira. Sua extremidade superior se prende a uma das pontas do pálio para sustentá-lo. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Fig. 324: Pálio.
Imagem do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.

**PALMA -** caracterizam-se por pequenos ramos, colocados em vasos ou não, dispostos no primeiro degrau dos retábulos. As palmas são usadas geralmente substituindo o grupo de **banqueta** nos dias festivos. Muitas vezes, as palmas estendiam-se pelas laterais dos retábulos, sendo que, nas ordens, irmandades e confrarias mais ricas, poderia haver varias sequências de palmas de diversos tamanhos. Geralmente, são elaboradas em prata ou madeira dourada, raramente em ouro. Em alguns casos, as palmas poderiam resguardar algum fragmento de osso ou tecido de algum santo, chamada, assim, de **palma-relicário. Subclasse – Acessório de Interiores. Classe – Interiores.**



Figs. 325 e 326: Palma e
Palma-relicário.
Imagens do Arquivo
IPHAN - Rio de Janeiro.

**PALMATÓRIA (LUZ) -** peça elaborada em metal, usada nas cerimônias de batismo. Composta de um cabo comprido terminando em um prato com asa, dentro do qual há um bocal baixo onde se coloca uma vela. **Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.



Fig. 327: Palmatória. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**PARA-VENTO -** anteparo de madeira e vidro e grandes proporções, disposto internamente diante das portas das igrejas, para resguardo do vento e da visão interna. **Subclasse – Peça de Mobiliario. Classe – Interiores**.



Figs. 328 e 329: Para-ventos. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**PATENA -** peça de formato oval, com o fundo levemente côncavo, que serve para cobrir o cálice e receber a hóstia que será consagrada na missa. Geralmente em prata dourada ou metal. Faz conjunto com um cálice. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**




Figs. 330 e 331: Patenas. Imagens do Arquivo IPHAN – Rio de Janeiro.

**Patena de comunhão -** peça em formato oval ou retangular, levemente côncavo, geralmente elaborado em metal. Pode possuir cabo, usada na distribuição da comunhão (hóstias) aos fiéis. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**Pedra de ara ou Pedra d'ara -** pedra retangular, pequena e pouco espessa, colocada sobre a mesa do altar, tendo, no centro, pequena cavidade contendo relíquias dos mártires e dos santos. Geralmente é envolvida em um linho grosso de nome Crismal. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**Píxide -** pequeno vaso, geralmente em prata, apresenta interior dourado e um dispositivo para colocação de hóstias, com tampa e argola, ou elemento de sustentação na parte superior externa. Destina-se ao transporte de hóstias consagradas (santo viático) aos enfermos em perigo de morte. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**





Figs. 332 e 333: Píxide. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**Porta-paz -** constituído por uma pequena placa de metal, marfim ou madeira, provida de alça na parte posterior, quase sempre de prata lavrada, na qual se acha gravada a efígie de Cristo ou da Virgem Maria, a cruz ou a imagem de um santo. Os **porta-pazes de mão** eram pequenos quadros de prata, trazendo a imagem de um santo em sua face externa e uma alça para os dedos em sua face interna. Eram destinados a cobrir o anel e a mão nas cerimônias em que os bispos eram obrigados a dar o anel ao beija-mão para grande quantidade de fiéis. Alguns porta-pazes de prata prolongavam-se formando pés. Eram colocados ao lado das imagens para facilitar o beijo devoto dos fiéis. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 334 e 335: Porta-paz. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**PORTA TOALHAS -** suporte em madeira ou metal para acomodar as toalhas usadas durante as cerimônias religiosas. Também era comum a utilização de uma haste, geralmente em metal (prata), para passar as toalhas ao padre, durante as cerimônias de batismo. **Subclasse – Acessório de Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 336 e 337: Porta toalhas. A primeira imagem pertence ao Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro, a segunda foi retirada do livro *A Arte da Prata no Brasil*, de Pietro Maria Bardi. Pag. 93. Fotografia de Luiz Sadaki Hossaka.

**RELICÁRIO -** recipiente, habitualmente com valiosos trabalhos artísticos, no qual as relíquias são conservadas para veneração. O hábito de se conservar e venerar partículas de ossos ou vestes dos santos remete aos primeiros tempos do cristianismo. A maioria dessas relíquias se encontra exposta a adoração de fiéis nas igrejas. Podem aparecer em graciosas palmas de prata lavrada ou madeira entalhada e dourada, com ornatos diversos e uma concavidade central envidraçada, para guarda e exposição, nesse caso, recebendo a denominação de **palma**

**relicário.** Podem ser encerradas em uma cruz, chamada c**ruz relicário**. Algumas vezes, reproduzem a parte do corpo a que se refere a relíquia, como pés, braços, pernas e mãos, nesses casos denominados de **relicários falantes**. Há também as relíquias encerradas em peça escultórica, geralmente representando um santo, em cujo peito se localiza uma concavidade para guarda de exposição de relíquias, quase sempre pertencentes ao próprio santo, chamados de **busto relicário. Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 338 a 341: Palma relicário, cruz relicário, busto relicário e relicário falante. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.





Figs. 342 e 343: Resplendores. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**RESPLENDOR -** circulo ou semicírculo de raios de metal ou madeira dourada com que se ornam as cabeças das imagens. Nas representações de Maria, nas pontas dos raios dos resplendores podem aparecer 7, 9, ou 12 estrelas. Possui em sua parte central uma haste para fixa-lo na cabeça da imagem. Quando aparece em crucifixos, nas intercessões da cruz recebe o nome o nome de resplendor de cruz. **Subclasse – Acessório de Escultura Religiosa. Classe – Artes Visuais\Cinematográficas.**

**SACRA -** pequeno painel ou quadro com moldura, elaborado em metal (prata), madeira e vidro, com a finalidade de conter textos impressos ou inscritos. Era colocado sobre o altar ou encostado na banqueta do retábulo, possuindo os textos das partes fixas da missa, para ajudar a memória do sacerdote. Em número de três, costumavam ter as seguintes orações: benção das águas e salmo 25, no quadro da direita; glória, credo, ofertório, consagração e as três orações da comunhão, no meio; e o prólogo do evangelho de São João, no quadro da esquerda. A sacra que ficava ao centro possuía dimensões maiores que as laterais. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 344 a 346: Sacras. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**SALVA (LITÚRGICO) -** pequena bandeja redonda, geralmente em metal e ordinariamente com pés. Utilizada como suporte de objetos litúrgicos e domésticos. Antigamente, era destinada a conter a prova que se fazia da comida e da bebida que iam ser servidas aos reis e grão-senhores, para salvá-los de possíveis envenenamentos, daí a origem da sua denominação. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 347 e 348: Salvas. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**SINETA -** pequeno sino de prata ou bronze usado durante a missa, para maior concentração dos fiéis no momento da elevação da eucaristia. **Subclasse – Equipamento de Comunicação Sonora\Visual. Classe – Comunicação.**



Fig. 349: Sineta. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**SINETE -** utensílio composto de pequeno cabo a que se acha adaptada uma peça, geralmente metálica, gravada em relevo. Utilizada para imprimir em lacre, papel ou cera. Por extensão, a própria marca que se acha gravada também denomina-se sinete. **Subclasse – Equipamento de Comunicação Escrita. Classe – Comunicação.**





Figs. 350 e 351: Sinetes. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**SINO -** instrumento de diversos tamanhos, geralmente de bronze, oco e obcônico, que produz sons percutidos por uma peça interior, chamada badalo ou martelete. **Subclasse – Equipamento de Comunicação Sonora\ Visual. Classe – Comunicação.**



Figs. 352 e 353: Sinos. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**TAMBORETE -** banco rústico, em geral com assento quadrangular de madeira ou revestido de couro ou tecido. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.



Figs. 354 Tamborete. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



**TOCHEIRO -** castiçal de grandes proporções para velas de tochas, geralmente utilizado nas laterais do retábulo-mor ou ao lado da **essa** nas cerimônias fúnebres. **Subclasse – Objeto de Iluminação. Classe – Interiores**.

Figs. 355 e 356: Tocheiros. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**TURÍBULO -** o mesmo que incensório. Recipiente em metal, geralmente prata, contendo carvão em brasa, onde se queima incenso nos serviços religiosos. É suspenso por correntes pelas quais um acólito o faz oscilar para ativar as brasas do carvão e aumentar a nuvem de incenso. Os turíbulos eram pouco resistentes, por serem feitos com lâminas finas de prata, tornavam-se ainda mais finas devido ao excesso de cinzelado. Possuíam formas predominantemente redondas, no século XVII, e bastante variadas nos séculos XVIII e XIX. Geralmente, era acompanhado por uma naveta e uma colherzinha também em metal. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 357: Turíbulo. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**UMBELA:** espécie de guarda-sol utilizada para cobrir o Santíssimo Sacramento em algumas procissões, nomeadamente na procissão de 5ª feira santa. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 358: Umbela. Imagem retirada do site http://www.bcdp.org - Portugal



**URNA DO SANTÍSSIMO OU URNA DOS PRÉ-SANTIFICADOS -** espécie de pequena caixa de madeira ou metal precioso, ricamente ornamentado, em que é colocado o Santíssimo Sacramento durante a adoração de quinta para Sexta-feira Santa. **Subclasse – Peça de Mobiliário. Classe – Interiores**.

Fig. 359: Urna do Santíssimo. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro

**URNA FUNERÁRIA:-** recipiente elaborado em metal, madeira ou mármore, com tampa, onde se depositavam os ossos de um cadáver ou as cinzas dos mortos. **Subclasse – Objeto Funerário. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 360:Urna Funerária. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro

**VARA DE IRMANDADE -** haste alongada, de pequeno diâmetro, geralmente em prata, transportada em procissões ou cerimônias solenes por membros das mesas administrativas de confrarias, irmandades e Ordens Terceiras. É indicativa da graduação dos irmãos na hierarquia das associações. **Classe – Insígnias.**



Figs. 361 a 364: Varas de irmandade. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.



Fig. 365: Vara de Pálio. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**VARA DE PÁLIO -** haste alongada de pequeno diâmetro, geralmente em prata ou madeira, cuja extremidade superior se prende a uma das pontas do pálio, servindo para transportá-lo nos cortejos religiosos em que está presente o Santíssimo Sacramento. **Subclasse – Acessório de Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**

**VASO DECORATIVO -** peça geralmente em madeira, em formato de vaso ou ânfora, com orifício para receber a palma. Os vasos decorativos localizavam-se junto à talha dos retábulos e revestimentos para decoração e ambientação do espaço interno. **Subclasse – Acessório de Interiores. Classe – Interiores.**




Figs. 366 a 368: Vasos decorativos. Imagens do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

**VASO DE SANTOS ÓLEOS** - os santos óleos consagram os sacramentos do batismo, do crisma e da extrema unção, são renovados a cada Quinta-feira Santa, na missa do Crisma. Na mesma cerimônia, onde são santificados os novos óleos, são queimados os que restaram do ano anterior. Para serem levados rotineiramente, eram transportados em um estojo, geralmente de prata, contendo três pequenos frascos também em prata. Durante as celebrações religiosas, poderiam ser carregados também em uma bandeja específica, denominada bandeja dos santos óleos. Os pequenos frascos ou recipientes dos santos óleos costumam trazer inscrições indicativas de seu conteúdo, OS para Oleum Sanctun, SC para Sanctun Chrisma e OI para Oleum Infimorum. São guardados em uma espécie de caixa ou estojo de metal ou couro, também chamado de **âmbula** ou **caixa para santos óleos**. **Subclasse – Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Figs. 369 e 370: Vasos dos santos óleos e caixa para guarda de santos óleos. Imagens do Arquivo IPHAN -Rio de Janeiro.

**VÉU DE CÁLICE** - pedaço de tecido adamascado, em seda bordada ou lisa. Sua função é servir de cobertura do cálice durante a celebração da missa. **Subclasse – Acessório de Objeto de Culto. Classe – Objetos Cerimoniais.**



Fig. 371: Véu de cálice. Imagem do Arquivo IPHAN - Rio de Janeiro.

## TERMOS UTILIZADOS

**ACÓLITO -** membro mais elevado das quatro ordens menores. Título conferido a candidatos a sacerdócio. Sua função permite ajudar o subdiácono na missa, acender os círios, preparar e ministrar o vinho e a água na missa. Quando é menino, também é chamado de coroinha.

**ALFAIAS -** palavra usada na acepção dos elementos necessários ao culto. Peça de uso da missa ou outros rituais do culto religioso. Engloba objetos e paramentos utilizados em cerimônias litúrgicas. Empregado tanto no singular quanto no plural, são comumente denominados alfaias os objetos, utensílios e paramentos das igrejas. Na confecção das alfaias, eram empregados diversos materiais, como ouro, prata, madeira, e outros. Alfaias é a denominação geral para tocheiros, turíbulos, castiçais, lâmpadas, etc.

**BANQUETA** - 1- nos retábulos, designa primeiro degrau atrás da mesa do altar, onde se coloca a cruz de banqueta. 2 - Designa também o conjunto de seis tocheiros ou castiçais e um crucifixo. Pode designar também um pequeno banco sem espaldar.

**BURIL -** instrumento com que se grava o metal, constituído por uma barra de aço, especialmente temperado, de secção quadrada, com uma das extremidades biselada e extremamente cortante, e a outra, engastada em um cabo achatado.

**BURILADA -** ato de retirar com o buril uma pequena quantidade de metal para ensaio.

**BUSTO -** representação escultural ou pictórica da figura humana, em que são representados apenas cabeça, pescoço e tórax. Em escultura, divide-se em duas categorias: **bustos em Hermes**, nos quais aparece os ombros, o peito e as costas, cortados por planos verticais; e **bustos em Peanhas**, cujos contornos são arredondados ou ovais na base, firmando-se sobre um pedestal.

**CHAPEAR DE PRATA -** recobrir determinadas peças de madeira com fina lâmina de prata, que lhe acompanhe as formas, ornamentando-as.

**CINZELADO -** trabalho feito com cinzel. Entalhe na lâmina de prata que saiu do molde do repuxo. Diferencia-se da gravura pelas marcas perceptíveis no verso ou no interior da peça.

**CONTRAFAÇÃO -** imitação fraudulenta de marcas, falsificação.

**CONTRASTAR -** avaliar ou aquilatar peças de ouro ou prata.

**CONTRASTE -** aquele que avalia os quilates dos metais preciosos e o preço das jóias. Chama-se genericamente de contraste, marcas ou punções com inscrições presentes nos objetos elaborados em ouro e prata.

**EMBLEMAS -** feitos de prata de pouca espessura, eram usados nos sacos de esmola que passavam de mão em mão entre os fiéis, durante a missa, identificando a irmandade que recolhia os abonos.

**ENSAIADOR -** aquele que pratica o ensaio.

**ENSAIO -** método de conhecimento do teor de pureza do ouro e da prata, seu peso, quilates, e dinheiros. Estudo da natureza do minério para se conhecer sua natureza e as substâncias que contém.

**ESTANTE DE MISSAL** - o mesmo que **atril.**

**FALSO CONTRASTE -** contrafação de marcas e localidades, especialmente as portuguesas. Algumas contrafações foram feitas com extremo trabalho de semelhança, ou grotescas, tanto no trabalho do objeto quanto na utilização das marcas.

**FOLHA DE FLANDRES -** lâmina de ferro estanhado empregado na confecção de numerosos utensílios litúrgicos.

**MOLDE -** forma negativa em ferro, bronze ou madeira na qual se batem as lâminas de prata que se transformam em objetos.

**PARAMENTOS -** no culto católico, designa o conjunto de vestimentas, geralmente bordadas ou agaloadas, usadas nas funções religiosas, não sendo permitido seu uso em atividades profanas. As formas e o simbolismo dos paramentos remontam aos costumes da época de Cristo, especialmente o vestuário romano. Os tons variam de acordo com os tempos e as festas do ano litúrgico. As cores estabelecidas pelo Concílio de Trento (1545-1563) são: branco, vermelho, verde, roxo, preto e rosa, que só pode ser usado duas vezes por ano. Atualmente, o preto tende a desaparecer sendo substituído pelo roxo. Além desses tons oficiais, usa-se também o dourado, que pode substituir os outros, menos o preto e o roxo. O prateado pode substituir o branco. Em alguns países, o azul é usado para as festas e missas da Imaculada Conceição.

**PEDRA DE TOQUE OU PEDRA DE TOCAR -** aquela em que se esfrega o ouro ou a prata para examinar seu teor de liga em quilates ou dinheiros.

**PRATA DE LEI -** denominação da liga de prata que obedece à proporção estabelecida por lei.

**PUNÇÃO -** pequeno instrumento com letras gravadas em relevo, destinado a imprimir por meio de forte pancada de martelo.

**QUILATE -** medida de pureza do ouro e das pedras preciosas. No ouro, é o peso correspondente à vigésima quarta parte da onça ou 119 miligramas. Nos diamantes, é uma unidade de peso, hoje fixada como a quinta parte do grama.

**REPUXAR -** forma de trabalhar a prata, batendo com o martelo na parte posterior da peça. Dar determinadas formas lisas ou arredondadas na prata, por pressão no torno.

**VASOS SAGRADOS -** na liturgia católica, o termo engloba o cálice, a âmbula, a píxide e a patena.

## BIBLIOGRAFIA


ALMEIDA. Fernando Moitinho - **Inventário de Marcas de Pratas portuguesas e brasileiras.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro:** revestimentos, retábulos e talhas. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, MINC - IPHAN, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996

ÁVILA,Affonso. **Iniciação ao Barroco Mineiro.** São Paulo: Nobel, 1984.

**______**;GONTIJO,J;GUEDES,Reinaldo.**Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação**. Belo Horizonte:Fundação João Pinheiro,1996.

BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1983

BECKHAUSER, Alberto. **Símbolos Litúrgicos** – 14. Ed – Petropolis, RJ: Vozes, 1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco: cultura barroca e manifestação do rococó em Minas Gerais.** Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

COLOMBO, André Vieira FABRINO, Raphael Joao Hallack PASSOS, Valtencir Almeida. FABRINO, Raphael Joao Hallack. PASSOS, Valtencir Almeida. **Imaginaria sacra em Juiz de Fora** . Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia Cristã** . Ouro Preto: UFOP/IA, 1993.

DAMASCENO, Sueli (Org.). **Glossário de bens móveis: igrejas mineiras**. Ouro Preto: Instituto de. Arte e Cultura / UFOP, 1987.

ETZEL, Eduardo. **Arte Sacra - Berço da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

**______. Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos,1979.

FRANCESCHI, Humberto M. **O Ofício da Prata no Brasil.** Rio de Janeiro: Studio HMF, 1988.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. **A Talha Neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GOULÃO, Maria José. **A arte da prataria no Brasil e no Rio da Prata no período colonial: estudo comparativo",** Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXI, nº 74/75, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp.135-145

HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos, Imagens e Sinais da Arte Cristã**; [Tradução João Rezende Costa] - São Paulo: Paulus, 1994.

HILL, Marcos Hill Sena. **A Erudição como Importante Fator para a Análise da Escultura Luso-Brasileira do Século XVIII**. In: III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte - Are no Espaço Atlântico do Império Português, 1997, Évora. Actas do III Colóquio Luso-

Brasileiro de História da Arte - Arte no Espaço Atlântico do Império Português. Évora : Universidade de Évora, 1997. v. 1. p. 45-54

**______**. **Escultura e Pintura Coloniais Luso-Brasileiras**, Curso de Especialização Lato Sensu em Cultura e Arte Barroca. 2011.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Tesauro para Bens Móveis e Integrados**. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa**: dicionário prático de identificação (em português). Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

MARQUEZ, Lucia. **Metodologia para cadastramento de escultura sacra - imaginária -** Salvador: Contemp Editora, 1982.

NIGRA, dom Clemente Maria da Silva. **Os dois grandes lampadários do mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro**. Revista do Patrimônio nº 5, SPHAN. 1941.

NIGRA, dom Clemente Maria da Silva**. A prataria seiscentista do Mosteiro de São Bento**. Revista do Patrimônio nº 6. SPHAN. 1942.

**O Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1983.

O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A escultura devocional na época barroca - aspectos teóricos e funções**. Revista Barroco, Belo Horizonte, v. 18, p. 247-267, 1997

**______**. **Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar**. REVISTA BARROCO, v. 13, p. 7-32, 1985

**______**; JUSTINIANO, Fátima Auxiliadora de Souza . **Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Brasilia: Monumenta, 2008. v. 3

**______**. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 1. 352 p.

**______**. **Mostra do Redescobrimento. Arte Barroca.** 1. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. v. 1. 264 p.

RAMOS, Adriano Reis. **Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais.** Revista Barroco. Minas Gerais: FAPEMIG, 1993/6. n. 17. p. 193-207.

SANTOS, Francisco Marques dos. **A ourivesaria no Brasil antigo**. In Estudos Brasileiros, ano II, vol. 4, nº12. Maio – Junho 1940

SERRÃO, Vítor. **História da Arte em Portugal** - o Barroco. Lisboa. Ed. Presença. 2003

SILVA, Maria Augusta Machado da. ***Ex-votos e orantes no Brasil****:* leitura museológica. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981

SMITH, Robert C. **A talha em Portugal.** Lisboa, Horizonte, 1962

TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra: Barroco Memória Viva**. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/UNESP, 2005.

VALADARES, José Gisella. **As artes plásticas no Brasil: ourivesaria**. Rio de Janeiro : Tecnoprint. 1968, 208 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco.** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.